**Universidade Federal da Bahia**
**Instituto de Letras**

Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística

Rua Barão de Geremoabo, n°147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário de Ondina Salvador - BA
Tel.: (71) 3283-6256 – Site: http://www.ppgll.ufba.br – E-mail: pgletba@ufba.br

# *Máquina de [re]escrever:*

## *processos de reciclagem cultural na obra metabiográfica de Ana Miranda*

**por**

**ANNE GREICE SOARES RIBEIRO MACEDO**

**Orientadora: Profª Drª Rachel Esteves Lima**

**SALVADOR**
**2010**

**Universidade Federal da Bahia**

**Instituto de Letras**

Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística

Rua Barão de Geremoabo, n°147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário de Ondina Salvador - BA

Tel.: (71) 3283-6256 – Site: http://www.ppgll.ufba.br – E-mail: pgletba@ufba.br


# *Máquina de [re]escrever:*

## *processos de reciclagem cultural na obra metabiográfica de Ana Miranda*

**por**

**ANNE GREICE SOARES RIBEIRO MACEDO**

**Orientadora: Profª Drª Rachel Esteves Lima**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Letras, elaborada sob a orientação da Profa. Dra. Rachel Esteves Lima.

**SALVADOR**
**2010**

Para minha mãe, com quem aprendi as primeiras letras.

## AGRADECIMENTOS

A Rachel Esteves Lima, orientadora e amiga, pelas lições e ensinamentos de vida, pelo apoio e incentivo que me impulsionaram a ousar sempre mais.

À minha família.

A Silvia La Regina, sem palavras.

A Luiza Ávila e Verônica Ribeiro, por compartilharmos dificuldades e alegrias.

A Nísia Alejandra Rizzo de Azevedo, pela voz amiga de sempre. Também a Henrique, Francisco e Tiago de Azevedo, por cuidarem de Sofia por mim.

A Takiko do Nascimento, pela ajuda imprescindível e pela amizade;

Às amigas do mestrado e do doutorado, que com suas presenças tornaram mais alegre a caminhada: Ana Lígia Leite e Aguiar, Anna Amélia de Faria, Mônica Menezes, Suzane Lima Costa;

A Angélica Sampaio, pela ajuda bibliográfica;

A Lilli La Regina, pelo incentivo;

A Lucia Strappini, pelas sugestões e idéias;

A Sofia, Safir, Lily, Said, Capitu e Martina, que têm me ensinado tanto...

A todas as coisas, pedras do caminho, flores e chuva.

À CAPES, que me concedeu uma bolsa de estágio de doutorado na Itália.

A diversidade de situações e a complexidade de operações tornam a interpretação das reciclagens culturais muito árduas e abrem um campo hermenêutico onde reinam sempre as vozes plurais, frequentemente a ambivalência e às vezes o conflito. As reciclagens são, sem exceção, casos litigiosos quanto ao estabelecimento de seus sentidos. Não há um modo de contornar ou de evitar um curto-circuito neste diferendo hermenêutico; é necessário aí se instalar, fazer o trabalho de interpretação e assumir os resultados.

Walter Moser. *A reciclagem cultural.*

## RESUMO

O trabalho avalia a reescrita da história e da cultura no Brasil, a partir da análise do *corpus* metabiográfico de Ana Miranda que compreende narrativas que recontam os itinerários criativos e existenciais dos autores protagonistas Gregório de Matos, Antônio Vieira, Gonçalves Dias, Augusto dos Anjos e Clarice Lispector.  escrita da autora se apropria da biografia dessas personalidades, das suas obras e de textos diversos, procedimento criativo que, quando da publicação do seu primeiro romance, o *Boca do Inferno*, suscitou polêmicas, sobretudo entre críticos especializados. As citações livres, sem referências às fontes consultadas, bem como a manipulação inventiva da história, do acervo crítico e da obra dos autores ficcionalizados abalavam o consagrado estatuto da autoria e, ao mesmo tempo, saíam do eixo do "controle do imaginário", ao praticar a não sujeição do ficcional ao documental. O modo de construção artística da autora, afinando-se com uma poética da reciclagem cultural e, portanto, apresentando-se como construção múltipla, polifônica e diacrônica, suscita, desde a análise das suas próprias criações, reflexões acerca dos processos criativos e de intervenções artísticas propiciados pela reprodutibilidade técnica e revitalizados pela difusão da internet e das novas tecnologias digitais, com as consequentes interferências que essas novas possibilidades operam, sobretudo nas formas de se lidar com a propriedade intelectual.

**Palavras-chave**: Ana Miranda; Metabiografia; Direitos Autorais; Reciclagem cultural; Pós-modernismo

## ABSTRACT

This work focuses the re-writing of history and culture in Brazil, starting with the analysis of Ana Miranda's metabiographical corpus, which includes four novels re-interpretating the creative and existential path of Brazilian authors, made characters, Gregório de Matos, Antônio Vieira, Gonçalves Dias, Augusto dos Anjos and Clarice Lispector. Miranda's writing seizes these personalities' biography, works and different texts, being this a creative process that, when her first novel, *Boca do Inferno*, was published, gave place to many discussions among the literary critics.

The free citations, without references, as well as the creative manipulation of history, of critical essays and works by the fictionalized writers shook the well-established status of authorship; at the same time, this creative process breaks the imagination control, by refusing to subject fiction to documents. Miranda's way of creation, matching with the cultural recycling poetics, and thus appearing as a multiple, polyphonic and diachronic construction, excites reflections about creative processes and artistic interventions promoted by the web and the new digital technologies diffusion. These new possibilities carry out significative interferences, mostly in the way we manage intellectual property.

**Keywords**: Ana Miranda; Metabiography; Copyright; Cultural Recycling; Postmodernism.

# SUMÁRIO

# Introdução

A proposição deste trabalho resulta de uma trajetória que teve início durante a escrita da dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UFBA, defendida no ano de 2006 e intitulada *Eu, operário da ruína*: as interseções entre arte, doença e morte em Augusto dos Anjos. Ao longo das pesquisas, deparei-me com *A última quimera*, romance de Ana Miranda que recria o itinerário de Augusto dos Anjos, narrando-lhe a existência atormentada através de uma incursão biográfica, documental e poética, a partir da qual, ao forjar o autor e sua obra, oferecendo-os ao seu leitor, renova o interesse do público por esta personalidade literária, reforçando o cânone.

Conhecendo, então, relativa fortuna crítica acerca de Augusto dos Anjos, não era difícil visualizar as entranhas do trabalho da romancista, o que despertava vivo interesse pelo seu procedimento artístico nessa e nas outras obras, quase todas conduzidas por uma perspectiva histórica.

Posteriormente selecionei, dentre as obras de Ana Miranda, as que tratam de personalidades da literatura brasileira, conformando, assim, o recorte do *corpus* sobre o qual incidiu a pesquisa de doutorado. Assim, este trabalho focaliza a autora como caso emblemático e bastante significativo de um tipo de escrita que privilegia, como projeto literário, o interesse pela história do Brasil e a reinvenção de autores importantes da literatura nacional, colocando em evidência as ficções que trazem como personagens, além de Augusto dos Anjos, outras figuras importantes da historiografia literária, como Gregório de Matos e

Antônio Vieira, em *Boca do Inferno*; Clarice Lispector, em *Clarice*; Gonçalves Dias, em *Dias e dias*.

Reescrever a história e a vida desses autores demandou, por parte da romancista, a manipulação de textos alheios e de dados biográficos, o que conduziu a reflexão para a questão do plágio e para as possíveis interferências na imagem desses que podem ser considerados ícones culturais brasileiros. Nesse sentido, aproveitando uma anterior formação profissional em âmbito jurídico, procurei também oferecer à situação e ao procedimento adotado por Ana Miranda uma análise que modestamente tentou contemplar a perspectiva da lei.

Assim, no primeiro capítulo foi desenvolvida uma abordagem a partir da terminologia proposta por Linda Hutcheon, lendo a obra de Ana Miranda através de uma poética do pós-modernismo, como metaficção historiográfica, numa perspectiva de leitura revisionista do passado, mas distanciada do tradicional romance histórico, entre outras coisas, pelo tratamento problematizado da história, em função de certa perda de confiança nas epistemologias empiristas e positivistas e, ao mesmo tempo, pelo caráter de auto-reflexividade, instaurado por uma narrativa que não dissocia literatura, história e ficção, pressupondo que esses três domínios são construções de linguagem e estão no nível do discurso[1].

Por outro lado, tomando-se como ponto de partida a terminologia adotada pelo crítico italiano Alessandro Iovinelli, denominou-se essa produção ficcional como metabiografia literária; esta terminologia foi estabelecida, segundo uma divisão sugerida pelos termos *metafiction biografica*, para narrativas nas quais um escritor figura como personagem numa ficção biográfica, ou melhor, metabiográfica, considerando que esta seria uma obra que

[1] O modelo formulado por Hutcheon, para descrever essa poética, é o da arquitetura pós-moderna, teorizada por Paolo Portoghesi e Charles Jencks. Para a estudiosa, o que caracterizaria o pós-modernismo na ficção é o que ela convencionou chamar de metaficção historiográfica. Cf. HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

privilegia o deslocamento de escritores, enquanto figuras empíricas e personagens da historiografia literária, para as tramas ficcionais. Este enquadramento resulta de uma concepção que flexibiliza os contornos entre o que tradicionalmente se concebe como biografia e como ficção, valorizando as interferências entre o que se considera como realidade e como invenção. Assim, cada subitem do primeiro capítulo apresenta um dos romances metabiográficos de Ana Miranda, avaliado e introduzido enquanto enredo e procedimento da escritura.

No segundo capítulo, partindo-se da percepção de que a quantidade de romances históricos ou, mais especificamente, de metaficções historiográficas, demanda a compreensão e a contextualização da atualidade histórica e do que se pode chamar de pós-modernismo – aqui entendido como a forma de produção cultural resultante da dissolução da supremacia burguesa e das suas altas artes, pela ação do capitalismo mais avançado – procurou-se compreender o fenômeno cultural da pós-modernidade como um processo que se consubstancia num movimento historiofágico, ou seja, numa produção que se alimenta do passado[2]. Focalizou-se a contemporaneidade enquanto marca de contradição que desafia o conhecimento – enfatizando-se, especificamente, o âmbito da história e o da literatura, firmando-os como categorias discursivas, através das quais se pode instaurar importantes debates sobre questões sensíveis, ainda mais inflamadas pelas contingências pós-modernas, mormente a facilidade de circulação de informações e possibilidades técnicas que favorecem a difusão do conhecimento, e suas conseqüentes implicações no campo da autoria e do direito autoral.

Avaliou-se, também, de que maneira a romancista lança mão dessa figura consagrada ao longo da modernidade – o autor – através de um pensamento que focalizou a

---

[2] MOSER, Walter. O estudo do não-contemporâneo: historiofagia ou historiografia. Trad. de Vívian Morello, Alena Ciulla. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias PUCRS*: série traduções. Porto Alegre, vol. 1, n 2, 1995, p. 1-11.

razão humana centrada no indivíduo, agora reaparecendo na cena cultural não mais como detentor do sentido da obra, mas como personagem da escrita metabiográfica. Ana Miranda o reinscreve, a partir de vida e obra, numa narrativa que se apresenta como intercurso de vozes e de textos, escritas sobrepostas, coladas, numa tessitura que recupera os fragmentos do passado, remastiga-os e devolve-os ao presente, inscrevendo-se como trabalho de reciclagem cultural aqui entendido não como sintomático de uma crise que estaria acometendo a história, mas como um sinal que aponta para a necessidade de novas maneiras de se pensar o processo histórico. A prática e a presença forte da reciclagem cultural podem ser indício de que certa forma de se conceber o processo histórico, essencialmente a partir dos pressupostos da história moderna com suas grandes narrativas, ou com o seu fio condutor teleológico, se esgotou.

Assim, procurou-se recuperar os efeitos dessa poética da reciclagem empregada pela autora, na cena intelectual brasileira do final dos anos 1980 e no início da década seguinte. Tentou-se avaliar a obra metabiográfica de Ana Miranda, bem como as polêmicas suscitadas por críticas veiculadas em jornais de grande circulação no Brasil, logo depois do lançamento de *Boca do Inferno*, como sinalizadores de uma nova forma de se lidar com a arte, na qual não cabia mais a noção ingênua de originalidade. Essa nova perspectiva encontrava, entretanto, resistências, pois tocava fortemente o paradigma da autoria e, ao mesmo tempo, questionava a sujeição do ficcional ao documental, ao jogar de forma mais ou menos livre com as informações históricas, biográficas e textuais das personalidades envolvidas na sua narrativa.

A partir dessas questões suscitadas pela escrita transgressiva de Ana Miranda, no terceiro capítulo tentou-se, então, demonstrar que, na teia contemporânea, e nas narrativas processadas nessa nova confluência, a história ganha novas formas e abordagens, permitindo à ficção se lançar à tarefa de reconstituição do passado e, ao mesmo tempo, oferecer-se como

espaço de discussão de toda a problemática pós-moderna, quer seja o debate sobre a própria crise da narrativa, os novos mecanismos de produção de conhecimento histórico e, na interseção entre ambos, o acirramento de questões polêmicas no âmbito da originalidade, da autoria, conduzindo a reflexão para questões jurídicas relativas aos direitos de imagem, quando se pensa especificamente em obras que manipulam dados biográficos de expoentes da intelectualidade brasileira, ou para problemáticas relativas aos direitos autorais, pensando-se, nesse caso, no uso dos textos alheios, e nas possíveis implicações de plágio desencadeadas por uma poética da reciclagem.

Tendo-se considerado inicialmente a obra metabiográfica de Ana Miranda a partir de uma perspectiva filosófica, histórica e da teoria literária como um procedimento inerente a uma poética da reciclagem, na qual figuram colagens, citações e apropriações no processo criativo do produto final, propôs-se, na última parte do trabalho, uma relação entre essa produção e um outro tipo de criatividade proporcionada pela revolução tecnológica: o *remix*.

Essa forma de criatividade é abordada como muito vinculada à interligação entre milhões de pessoas e à possibilidade de acessar conteúdos e bens culturais cuja circulação era regulada pelos monopólios das empresas de reprodução, concretizada pelo advento e difusão da internet, que desenvolve uma eficiente rede de comunicação, uma espécie de ação que se expande em circuitos integrados, permitindo uma maior liberdade do público para se relacionar com a cultura e, ao mesmo tempo, criando um tipo de trabalho em redes colaborativas que permite ler, usar, citar, alterar e trocar conteúdos disponibilizados na internet. Se antes essa colaboração se dava apenas de forma unilateral – basta pensar na produção de textos visivelmente plurais e polifônicos, resultado de apropriações de discursos, pesquisas em sebos, bibliotecas, documentos da memória cultural, manuscritos – agora, com o que está sendo chamado de *remix*, percebe-se uma alternativa plurilateral, afirmativa e ainda mais democrática de promover a circulação das informações, viabilizando uma forma de se

lidar com os bens culturais baseada no compartilhamento das informações e dos produtos simbólicos.

Essa nova amplitude da comunicação alcança os mais diversos níveis das relações humanas: o do trabalho, o do lazer, e o dos afetos, viabilizando infinitas trocas e constantes movimentos de receber, reelaborar e repassar, numa constante que, em certo sentido, aproxima-se do processo de reciclagem cultural com o qual trabalha Ana Miranda e que funciona como uma grande máquina de [re]escrever a história, a cultura e, nesse intercurso, as expressões, as vidas poéticas e quotidianas que marcaram o passado.

## Capítulo 01

# A teia de Ana Miranda

## Os fios da história

Em tempos de grandes incertezas, pensar o presente, e mesmo o futuro, conduz ao passado. O emaranhado de linhas e discursos, as muitas alternativas ou a falta delas, impõem um ajuste de contas, um passar a limpo, daí o retorno ou o prosseguir necessários, guiados pelo fio da história ou das muitas histórias. O projeto literário de Ana Miranda lança sobre a cultura brasileira a proposta de clarear os intervalos do tempo, puxando os fios labirínticos que comunicam o passado ao presente como proposta e ponto de partida para o futuro.

Quase toda a obra da romancista expressa o interesse pela temática histórica vinculada à ficção. Em 1989, a autora publicou *Boca do inferno* e, na sequência: *O Retrato do rei*, 1991; *A última quimera*, 1995; *Desmundo*, 1996; *Amrik*, 1997; *Clarice,* 1999; *Dias e Dias*, 2002 e, recentemente, *Yuxin*, de julho de 2009, todos privilegiando o diálogo com a história. Em *Boca do inferno*, *A última quimera, Clarice* e *Dias e Dias,* Ana Miranda mantém um diálogo com a literatura, trazendo para a ficção personagens emblemáticos da historia literária brasileira: Gregório de Matos e Antônio Vieira, Gonçalves Dias, Augusto dos Anjos e Clarice Lispector. Nestas obras, evidencia-se o interesse da autora pela vida das personalidades literárias como texto, inserindo-a na sua trama, baralhando os seus dramas pessoais, e tecendo uma narrativa que mistura a obra de importantes escritores, biografias e críticas literárias, a fim de recriar os fragmentos da história.

Por uma necessidade de delimitação do *corpus* a ser analisado, recorto, entre as obras metaficcionais de Ana Miranda, as que focalizam a vida de escritores brasileiros, conforme já explicitado acima: as metabiografias literárias, obras que privilegiam o

deslocamento de escritores, enquanto figuras empíricas e personagens da historiografia literária, para as tramas ficcionais. Assim, narrativizar a existência resulta da flexibilização dos limites entre o que tradicionalmente se considera como biografia e como ficção, tendo como premissa a fusão entre realidade e invenção, proposta da metaficção histórica. Essa terminologia – a metabiografia – se ampara na divisão sugerida a partir do termo *metafiction biografica*, que descreve o personagem escritor na ficção biográfica, ou melhor, metabiográfica, de acordo com a terminologia utilizada por Alessandro Iovinelli[1]. Assim, o romance constitui-se como um hipertexto, numa rede intertextual na qual outros textos se mostram presentes, declarados e considerados fundamentais. É evidente a relação que no mesmo período – e nesse caso Iovinelli fala especificamente da obra metabiográfica na narrativa italiana dos últimos trinta anos – une a nova concepção do romance histórico e a afirmação do romance metabiográfico. Refletindo sobre esse processo, o crítico italiano considerou, como ponto de partida, a renovação da biografia como gênero literário desde os anos 1970 e o que ele chama de "a arte do retrato", que surge na cena literária italiana também a partir desse período, através de Pietro Citati, autor de biografias literárias de grandes personalidades da literatura mundial, entre as quais Goethe, Tolstoi, Kafka, Manzoni, Mansfield, Proust[2]. A obra de Citati conserva muitos aspectos típicos do ensaio biográfico[3]

---

[1] IOVINELLI. Alessandro. *L'autore e Il personaggio*: l'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni. Milano: Rubbettino editore, 2004.

[2] Entre as obras de Citati (nascido em 1930) devem ser lembradas *Goethe* (1970), *Vita breve di Katherine Mansfield* (1980), *Tolstoj* (1983), *Kafka* (1987), *Leopardi* (2010).

[3]O termo, tradução literal de Biographical Essay, se origina da tradição biográfica e crítica inglesa, como por exemplo, os trabalhos de Samuel Johnson, no século XVIII (cf a respeito David DAICHES. *Storia della letteratura inglese*. Trad. R. Anzilotti *et alii*. Milano: Garzanti, 1973, III, p.237-264). Em *La biographie comme genre littéraire* (Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1996), Pauline Hörrman observa que a história da biografia é marcada por obras escritas em inglês, e que ao longo dos séculos o gênero se desenvolveu muito mais nos paises anglófonos, tanto que até hoje a biografia permanece "un genre anglais par excellence" (Hörrman, 1996, p.26). Ensaio biográfico seria, portanto, a modalidade clássica e erudita, predominantemente inglesa, de realizar biografias. Entretanto, numa perspectiva contemporânea, remete a textos que se inscrevem no plano da biografia, comportando, porém, uma escrita com maior liberdade criativa, e explorando a noção de biografema (cf. BARTHES, Roland. *A câmara clara*. São Paulo: Nova Fronteira, 1984), fragmento, traço da vida do biografado, que se pode perceber como signo capaz de ampliar as significações no texto. Assim, entende-se o texto como vida, afirmando a ligação vida e obra.

tradicional, como o título (que estabelece um pacto preciso com o leitor)[4], a narração (obedecendo a uma ordem cronológica) e a documentação (a justificativa da sua escrita), mas, por outro lado, o ultrapassa, pois apresenta elementos romanescos (narrativos). O próprio Citati tem frisado em posfácios e artigos que suas obras não são biografias, mas, ao contrário, distanciam-se da tradição crítica que estabelecia um equilíbrio entre a vida do autor e a sua obra.

No mesmo movimento, surgiu no Brasil *Boca do inferno* de Ana Miranda, o primeiro de uma série de romances históricos, mais especificamente metabiográficos, que, nos anos seguintes, agitaram o mercado editorial brasileiro. O romance ganhou o Prêmio Jabuti de revelação em 1990 e teve numerosas edições, sendo publicado e traduzido em vários países[5]. Em que pese o talento da ficcionista, o sucesso editorial de Ana Miranda poderia ser entendido também como reflexo de certa necessidade de retorno ao passado, de uma revisão ou reinvenção que fosse capaz de redimir o vazio de um presente controverso. Assim, parece emblemático o fato de a ficção dos anos 1990 ter privilegiado duas tendências, o romance urbano e o romance histórico, enfatizando essas manifestações literárias como resposta a uma crise do momento atual, resultado da descrença nas utopias modernas e da constatação de certa instabilidade pós-moderna. As configurações delineadas em uma época de economia e cultura globalizadas que ainda mais evidenciam a nossa condição periférica e a nossa identidade fragmentada, híbrida, forneceram e fornecem à literatura a sua matéria, e a ficção se lança à tarefa de buscar no passado os estilhaços deixados pelo tempo, com vistas a reinventar o presente[6]. Com efeito, os tempos atuais trazem a marca da crise e da contradição

---

[4] Cf. LEJEUNE, Philippe. *O Pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 26 e seguintes.

[5] O romance foi publicado na Suécia, Holanda, Dinamarca, Noruega e Portugal, em 1990; Espanha, Itália, Estados Unidos e Inglaterra, em 1991; França e Alemanha, em 1992. Detalhes são encontrados nas referências bibliográficas.

[6] Cf. GOMES, Renato Cordeiro. O histórico e o urbano – sob o signo do estorvo – Duas vertentes na narrativa brasileira contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 3. 1996. p.121-130.

que desafiam o conhecimento - neste caso, apontamos para o histórico e para o literário - impulsionando-o num movimento de refazer-se, reavaliar-se.

No século XIX a grande demanda foi a construção do espírito nacional, diante da necessidade de forjar as feições de uma nação recém-fundada, cuja identidade a ser construída e, ao mesmo tempo, espelhada, deveria estar refletida na literatura a ser elaborada por intelectuais imbuídos desse objetivo de explicar e apresentar o Brasil aos brasileiros e ao mundo. Se o século XIX consagrou o romance histórico clássico como instrumento eficaz para moldar os contornos do País, no final do século XX esse romance histórico reapareceu, mas trazendo em seu bojo mudanças radicais, próprias da pós-modernidade. Esses novos romances históricos acabaram reescrevendo o paradigma do romance histórico clássico, e é claro que esse tipo de ficção ganhou força e lastro teórico, graças à transformação empreendida pela história enquanto ciência. Assim, a metaficção proporciona o entendimento de que "a ficção é historicamente condicionada e discursivamente estruturada, e, nesse processo, consegue ampliar o debate sobre as implicações ideológicas da conjunção foucaultiana entre poder e conhecimento — para os leitores e para a própria história como disciplina"[7].

Em 1981 apareceu na cena literária brasileira *Em liberdade*, de Silviano Santiago. A demanda utilizada por Santiago para criar a verossimilhança é o fato de ter ficado inacabado o último capítulo de *Memórias do Cárcere*, publicado em 1953, ano da morte de Graciliano Ramos. No romance, o autor forja uma continuação do texto inacabado. Num pós-escrito, o filho de Graciliano, Ricardo Ramos, declarou que, tendo percebido certa resistência do pai para escrever o último capítulo, perguntou-lhe como seria, obtendo dele a resposta de que seriam sensações de liberdade. Assim, o último capítulo não escrito é o motivo para a ficção. A autenticidade da narrativa vai sendo construída a partir do uso de uma estratégia já

[7] HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria e ficção. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991. p. 158

conhecida, a dos manuscritos perdidos: a nota do editor, evidentemente fictícia, conta como estes lhes chegaram às mãos.

Nesse período, início dos anos de 1980, com a anistia, multiplicavam-se as vozes em favor da redemocratização do País, e logo em seguida apareceu o movimento das "Diretas já". Parece ter sido esse o momento em que a arte brasileira abandonou a vertente literária e sociológica e começou a se alinhar a uma concepção cultural e antropológica, ou seja, a manifestação artística já não estava restrita ao campo das belas letras, das altas artes, posto que a mudança de perspectiva resultava do questionamento constante contido na produção intelectual da época, que afirmava os limites de certas convicções consagradas pela sociologia clássica e marxista. O procedimento metodológico da antropologia produzida nesse período não cedia privilégios a determinados textos em detrimento de outros, e isso alterava uma hierarquia consagrada que conferia prerrogativas especiais e valores fundamentais aos discursos e às artes hegemônicas. A literatura viu-se destituída da sua aura, esvaziada do diferencial que a distinguia dos outros discursos, e passou a ser discutida enquanto fenômeno cultural[8]. Desse modo, os textos documentais, de relato das experiências sofridas nos anos de ditadura, cediam lugar aos romances polifônicos do início da década de 1980. O debate acerca da realidade brasileira não se respaldava apenas nos relatos de ex-militantes perseguidos pela ditadura, discursos pautados por uma necessidade de luta político-partidária contra a repressão militar, antes ampliava-se para alcançar também outras formas de autoritarismo, além dos poderes institucionais, porque se concebia que o autoritarismo aparecia a cada instante, no dia-a-dia, toda vez que as diferenças eram negadas em favor da planificação estatal e da homogeneização social, forças repressoras que impõem a uniformidade como forma de dominação. Os debates de então concentravam-se no campo da arte que começava a se manifestar como movimento multicultural fomentador de pluralidades e novas identidades

---

[8] SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil. In: Antelo, Raul; Camargo, Maria Lúcia de Barros; Almeida, Tereza Virgínia de (Org). *Declínio da arte ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas e ABRALIC, 1998. p.11

sociais. Nas palavras de Santiago, "caíam por terra tanto a imagem falsa de um Brasil–nação integrado, imposta pelos militares através do controle da mídia eletrônica, quanto a coesão fraterna das esquerdas"[9].

O ano de 1989, quando foi publicado *Boca do Inferno*, foi também um ano particular na história nacional, o início de um recomeço para o Brasil: depois de mais de vinte anos de regime militar, o povo voltava às urnas. É significativo o ressurgimento desse modelo de ficção consagrado pelo romantismo, e ainda mais a sua receptividade pelo público leitor. O novo romance histórico parecia preencher um espaço, uma necessidade de revalorização e, ao mesmo tempo, de revisão de um passado quase mítico, o momento primeiro, início da colonização, numa tentativa de preservação da memória cultural em tempos de pós-modernidade, em tempos que presenciam um acelerado processo de hibridação cultural. Além disso, o momento era de busca de consolidação da democracia nascente, e por isso resultava importante o resgate histórico da nação e seus primórdios, mas sem o propósito de buscar as raízes e mapear uma origem primeira da identidade: o objetivo era apontar os deslocamentos, as falhas, as dissonâncias silenciadas, as fissuras, cujos remendos ocultam as descontinuidades e interligam uma narrativa conduzida por um viés totalizante[10]. O pós-moderno, portanto, se identificaria com práticas mais democratizantes e que buscam um descentramento, da mesma forma que promove o questionamento do *telos* e da origem, e a história é problematizada como reação aos paradigmas da arte e da teoria modernista. O modernismo (especificamente o alto modernismo) sustentava o paradigma do confronto entre as altas artes e a cultura de massa e é desse confronto que surgia a reivindicação da autonomia da arte, que não mais deveria ter como principal referente os problemas sociais, a política e a economia. Assim é que no início do século XX propagava-se o ideal da "arte pela arte", mais

---

[9] SANTIAGO. Op.cit. p. 13.

[10] Devem ser lembrados os livros de história de Eduardo Bueno (*Terra à vista, A viagem do descobrimento, Pau Brasil* e outros), que a partir da década de 1990 foram recordistas de vendas no Brasil, com grande sucesso de público e muitas críticas, principalmente dos historiadores, contrários à "popularização" da história operada por Bueno.

tarde afirmado pela Escola de Frankfurt através de uma teoria que confirmava essa diferenciação, mas é preciso contextualizar historicamente essas disposições, para entender o interesse de preservar a arte da máquina estatal fascista. Entretanto essa relação de separação, um *apartheid* no âmbito das artes, nem sempre foi pacífica e tem se manifestado como uma contradição dentro do próprio modernismo, desde as vanguardas do início do século, espraiando-se ao longo dos anos 1900 e desembocando nas discussões firmadas pelo pós-modernismo, que tem como premissa a recusa dessa divisão.

Pode-se também definir o pós-modernismo como um novo espaço ou momento de discussão das relações entre cultura erudita e cultura de massa, no qual se evidencia a presença do quotidiano e dos problemas sociais na arte. O pós-moderno equivale, portanto, ao panorama onde se desenham as convulsões próprias do modernismo e as problemáticas geradas pelas novas conformações do capitalismo global, num tempo de altas tecnologias de informação. O bombardeio midiático e a enxurrada de notícias, entretenimentos, modas, produtos e possibilidades de consumo que transitam em todos os cantos do planeta resultam numa sobrecarga, e conseqüente esgotamento, de modo que tem se tornado cada vez mais premente frear essa temporalidade voraz, e tentar organizar os dados, apreender o passado e costurá-lo com os olhos do presente. Esse impulso tem feito vir à tona uma infinidade de discursos sobre a memória, que se configura como alternativa e como resistência a essa impossibilidade de captação do tempo – diante da velocidade das informações – pela história arquivística. O avanço das discussões sobre a memória talvez sinalize uma crise no modo de estruturação temporal fixado pela modernidade, as concatenações da história dos fatos, os engendramentos da história monumental e suas pretensões de, a partir de uma perspectiva teleológica, delinear o futuro. Diante dessas reflexões, o novo romance histórico de alguma forma preencheria esta lacuna resultante do esgotamento de um certo tipo de discurso histórico, numa era em que a internacionalização e a forte comunicação entre culturas

suscitam questões relativas às identidades nacionais, que, fomentando incursões críticas no passado, formulam importantes análises acerca da memória coletiva.

Nesse sentido, alguns estudos, dentre os quais o de Fredric Jameson[11], trabalham com a assertiva de que a cultura pós-modernista poderia ser responsável pelo esvaziamento da categoria do tempo, em razão de manifestar-se, sobretudo, através de uma forma de supervalorização da espacialidade – e essa é, para o autor citado, uma das formas mais eficazes de se distinguir o pós-modernismo do modernismo, este com sua noção de tempo vinculada a uma ordem mais subjetiva, por exemplo, o tempo da memória tão próprio do alto modernismo. Assim, essa tendência à espacialidade poderia ser interpretada como indício ou resultado de uma crise da ordem narrativa e, portanto, da noção de temporalidade, o que também abala profundamente o conhecimento histórico, vez que o pensamento em torno dessa disciplina se encontra ou se encontrava, inequivocamente, baseado numa perspectiva de sucessão temporal. Assim, "se experiência e expressão ainda parecem bastante adequadas na esfera cultural do moderno, tornam-se totalmente deslocadas e anacrônicas na era pós-moderna, na qual, se a temporalidade ainda tiver um lugar, seria o caso de falar em escrevê-la do que em qualquer experiência vivida"[12].

A transformação do pensamento acerca da interpretação histórica resulta da percepção de que o modelo da orientação nem sempre consegue explicar um determinado fato, e é então que se percebe a fragilidade das teleologias. Walter Moser[13] traz à cena discursiva o estudo de Ernest Bloch[14] como ponto de partida para demonstrar a apropriação

---

[11] JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Editora Ática, 1997.

[12] Ibid. p.171.

[13] MOSER, Walter. O estudo do não-contemporâneo: historiofagia ou historiografia. Trad. de Vívian Morello, Alena Ciulla. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias PUCRS*: série traduções. Porto Alegre, vol. 1, n 2, 1995, p. 1-11.

[14] Especificamente, um trabalho publicado em 1935, sobre a ascensão do nacional-socialismo na década de 1920, na Alemanha. Partindo do que observou como resíduos do passado que se manifestariam no presente, as heterogeneidades não-contemporâneas, postas na superfície pelos fascistas, como forma de manipulação, e qualificadas como "mau anacronismo", e, por outro lado, o que ele chamava de as "autênticas contradições", aquelas decorrentes do processo histórico, o passado ainda não transformado que emerge em meio às lutas

do passado como característica da cultura pós-moderna. Antes, é preciso mencionar que, resultando de uma conjuntura sócio-política, começava a surgir um movimento que buscava dar conta das imensas alterações decorrentes do período 1914-1918, *Les Annales,* como resposta à crise de 1929.

Entender a profusão de romances históricos ou, mais especificamente, de metaficções historiográficas requer a compreensão e a contextualização da atualidade histórica e do que se pode chamar de pós-modernismo, aqui entendido como a forma de produção cultural resultante da dissolução da supremacia burguesa e das suas altas artes, pela ação do capitalismo mais avançado. Essa concepção resulta de uma interpretação histórico-marxista do fenômeno cultural da pós-modernidade, no qual se constatam alterações profundas nas configurações políticas, econômicas e culturais[15], e onde se manifestaria uma cultura que se alimenta do passado e pratica uma espécie de historiofagia[16]. Entretanto, o pós-moderno não seria exatamente uma retomada nostálgica do passado, mas a apropriação ou reapropriação crítica das formas de arte e da organização social e política do modernismo. Assim, poderíamos pensar essa escrita ficcional própria da pós-modernidade – a metaficção –, que reúne discussões e aspectos de áreas diversas do conhecimento, como história, teoria e literatura, expondo sua concepção de que texto ficcional e histórico são construções humanas, daí resultando o impulso de reelaboração crítica do passado, trabalho empreendido por essas

---

travadas no tecido social, Bloch tecia a sua teoria da história através da explicação da dialética do não-contemporâneo, procurando redefini-la, e para isso ele ainda lançava mão da "grande narrativa", a fim de que ela pudesse dar conta de um tempo no qual irrompiam temporalidades contraditórias. Conquanto a diretriz do trabalho fosse comandada por uma visão moderna de história, fica evidente que o estudioso forçava a adequação de um modelo narrativo a uma realidade que já não podia ser comprimida nessa ordem. De fato, as grandes narrativas já não se mostravam tão eficazes como mecanismos de conhecimento, e essa parecia ser a razão da aparente falta de sentido que a vida, o mundo e também a arte passavam a ter, aos olhos dos que ainda cultivam pensamento e visão de mundo direcionados unicamente pelos princípios das meta-narrativas do humanismo e do positivismo. O estudo de Bloch sobre a crise dos anos 1920 nos conduz a uma indagação acerca dos limites da validade do mecanismo narrativo, próprio da historiografia moderna, particularmente onde esta crise se manifesta pelo reaparecimento da heterogeneidade não-contemporânea, e necessariamente nos faz pensar na nossa atualidade histórica e no seu modo de produção cultural que permite ou mesmo pressupõe a utilização de elementos diacrônicos. Com efeito, o pós-moderno é, além de contraditório, nitidamente histórico e, por isso mesmo, essencialmente político.

[15] Cf. JAMESON. *Pós-modernismo,* cit.

[16] Cf. MOSER. *O estudo do não contemporâneo,* passim.

narrativas históricas contemporâneas para as quais Linda Hutcheon[17] convencionou o termo de "metaficção historiográfica".

O modo de investigação da história proposto pelos romances arrolados sob a rubrica de metaficção historiográfica aproxima-se então da idéia benjaminiana de história a contrapelo[18],

o método sugerido como oposto ao da empatia, que é o da história identificada com a versão dos vencedores que deixam o seu legado: os destroços do tempo, os restos das lutas, afinal erigidos como monumentos da cultura. É sobre esses monumentos que o historiador se lança para interpelar o passado, e o faz partindo do pressuposto da violência no processo de transmissão da cultura: daí porque dela se esquiva, e se volta contra a versão oficial da história, indo buscar nos arquivos e nas fontes esquecidas a matéria de sua narrativa[19]. Com

---

[17] HUTCHEON. *Poética do pós-modernismo*, cit.

[18]BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política* ; ensaio sobre literatura e história da cultura. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet e Jeanne Marie Gagnebin. 7.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p.222.

[19] A história, desde a idade clássica, tem sido escrita com base em diversos gêneros, porém a forma dominante foi a narração dos grandes eventos políticos e militares, as conquistas territoriais, as guerras, os feitos heroicos. No século XVIII o iluminismo questionou esse modelo e formulou uma disciplina não apenas voltada para os acontecimentos mencionados, mas vinculando-a a outros aspectos da vida em sociedade, as leis, a moral, os costumes e as relações econômicas; ou seja, era uma historiografia mais próxima de uma abordagem sociocultural. No século XIX, caracterizado por sua primazia científica, fomentou-se o desenvolvimento de um paradigma muito mais preocupado com o método de produção do conhecimento histórico e, desse modo, instituíram-se os arquivos como fontes privilegiadas de análise. Essa transformação disciplinar está bastante vinculada ao trabalho de Leopold Von Ranke e o resultado mais visível foi a perda de prestígio da história sociocultural. Havia uma intenção nítida de profissionalização da figura do historiador e, num momento de excepcional avanço das ciências naturais, cujo paradigma estava centrado na física galileana, com seus métodos quantitativos, através do emprego da matemática e do método experimental, os estudiosos idealizaram essa equiparação aos métodos historiográficos, adaptando-os a modelos mais prestigiados e, por sua vez, tidos como mais confiáveis. Tudo se concentrava nos eventos políticos. Entretanto, é bom se ressalvar que, apesar de a força desse modelo ser grande, havia divergências, e historiadores como Burckhardt e Michelet, por exemplo, destoavam dessa orientação (Cf. BURKE, Peter. *A escola dos Annales*: 1929-1989, a revolução francesa da historiografia.Tradução de Nilo Odalia. São Paulo: Fundação Editora UNESP,1997. p. 18-19). O primeiro tinha uma visada que interpretava a história como um espaço no qual interagiam três forças de ação – Cultura, Religião e Estado – e o segundo propalava uma história feita a partir da perspectiva dos subalternos. Além deles, Marx também tinha uma proposta divergente, pois, para ele, as pesquisas históricas são mais profícuas quando investigadas a partir das contradições ou dos problemas das estruturas socioeconômicas. Também se opunham a essa história, que se debruça sobre os acontecimentos políticos e militares, os primeiros estudiosos da sociologia – disciplina que no início do século XX teve um grande impulso e contestou severamente a historiografia, inclusive disputando espaços e importância nas universidades – como Auguste Comte, Herbert Spencer e Émile Durkheim, cujo discípulo, François Simiand (num artigo polêmico, publicado em 1903, na *Revue de Synthèse Historique*, "Método Histórico e Ciências Sociais", que visava a convencer os historiadores a se submeter aos métodos da sociologia, servindo a história de instrumental, já que sua função era a coleta de dados que seriam interpretados pela sociologia) iniciou um movimento mais forte de contestação da história factual. No artigo, Simiand propunha que fossem derrubados três pilares sobre os quais se sustentava o modo de conhecimento

efeito, Ana Miranda declarou, em reportagem ao *Jornal do Brasil*, que seu objetivo é escrever sobre temas brasileiros, sentindo-se, com isso, parte de um processo de busca da identidade nacional[20]. Desse modo, a escolha da ambientação do seu primeiro romance, a Bahia do século XVII, suas contendas políticas, "vícios e enganos"[21], parece ser a tarefa inicial de alguém que se propõe a um trabalho de investigação das cenas primeiras, porém sem a pretensão de buscar a origem, a essência ou a verdade dos fatos, mas para problematizar as idéias fossilizadas, destruir as estruturas lineares, sacudindo o edifício da história.

**Versões e invenções da Cidade da Bahia: *Boca do Inferno* e outras histórias**

O primeiro romance de Ana Miranda recria o que foi a Salvador colonial e barroca, reduto de muitas riquezas e enormes corrupções. A narrativa conduz o leitor por ruas e becos, palácios e igrejas do Século XVII. Desenham-se, ao longo das páginas do romance, os costumes, a violência e as intrigas políticas que faziam parte do quotidiano da primeira capital do Brasil. As descrições minuciosas da atmosfera da cidade, suas disposições, arquitetura e aspectos geográficos permitem uma viagem no tempo, uma volta ao passado que possibilita reconfigurar conhecidos espaços públicos, destituindo-os de automóveis,

---

histórico predominante nas academias: o político, sob o qual se abrigavam estudos que atribuíam excessiva importância às guerras e aos grandes acontecimentos; o aspecto individual – com a sua primazia pela história dos homens ilustres; e o aspecto cronológico, ou seja, os estudos que privilegiavam a indagação das origens. Aliás, uma das inovações proposta pela escola sociológica era a abordagem baseada na correlação do passado com o presente, com o fim de construir um conhecimento histórico que incluísse também a contemporaneidade, em substituição às análises atreladas apenas ao passado. Os historiadores, inicialmente, resistiram às mudanças e se armaram contra os sociólogos. Entretanto, pouco a pouco a história começou a ceder às pressões, mas delas se refez, num movimento de reorganização que tomou impulso através da revista chamada inicialmente de *Annales d'Historie Économique et Sociale*, lançada em 1929. A revista era uma reação à ofensiva sociológica. *Les Annales* iniciaram um movimento de combate à história historicizante, e fizeram uma espécie de antropofagia das idéias propagadas pelo artigo de Simiand, assimilando-as, sobretudo o conceito de história problema, para fomentar uma nova forma de produzir conhecimento histórico. O que significa dizer que enquanto a corrente historicista primava por percurso que se queria mais científico, distanciado do presente, *Les Annales* procuravam deslocar as discussões para problemas presentes e, a partir dessas experiências, levar a efeito as incursões ao passado, num movimento mais ou menos similar ao proposto por Walter Benjamim da história a contrapelo, porque "articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como de fato ele foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo" (BENJAMIN. *Op. cit.* p.224).

[20] *Jornal do Brasil*: Idéias e Livros. Rio de Janeiro, 21/09/1991. p.6-8. In: GOMES, Renato Cordeiro. op. cit.

[21] MATOS, Gregório de. *Obra Poética*. v.1. Edição James Amado; Preparação e notas de Emanuel Araújo. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990. p.366.

semáforos, e da balbúrdia comum aos grandes centros urbanos modernos, para visualizar, porém, outras pessoas que com seus atos e suas vidas teceram os fios da história.

O enredo tem seu início com o assassinato do alcaide-mor, Francisco de Teles de Menezes, e as conseqüências políticas do delito: a invasão do colégio dos jesuítas, a prisão, decretada pelo Governador, do Secretário do Estado, Bernardo Vieira Ravasco e a fuga de Gonçalo Ravasco – respectivamente irmão e sobrinho do Padre Antônio Vieira, também acusado pelo governador de envolvimento no crime. Os eventos se sucedem de forma a descortinar para o leitor a estrutura administrativa corrompida, as devassidões, violências e impunidades. Um grupo de homens armados tomou de assalto a liteira que transportava o alcaide da casa da sua amante ao palácio. Ana Miranda recria a vida colonial, trazendo ao enredo, para reconstruir esse episódio obscuro, além de personagens da história documentada (como o governador Antônio de Souza de Menezes, o Braço de Prata, o bispo João da Madre de Deus, o padre Antônio Vieira, os próprios Ravascos e o poeta Gregório de Matos), vozes de gente do povo, representada por personagens como a criada Maria Berco e a prostituta Anica de Melo, figuras femininas que aparecem em poemas atribuídos ao "Boca do inferno", personalidades que com seus movimentos revelam ao leitor uma série de espectros que com suas lutas quotidianas, suas vidas "menores", compuseram a teia dos acontecimentos e forjaram o tecido social no qual se fundaram as bases da nação brasileira.

O personagem principal da trama é o poeta Gregório de Matos, figura polêmica da literatura brasileira. Em torno do seu nome, como já exposto, circulam infindáveis discussões; suas sátiras, inclusive aos poderosos, frequentemente em linguagem vulgar, confinaram seus escritos à margem do cânone literário oficial[22]. Somente em 1831, decorridos quase cento e

[22] A expressão "à margem" refere-se à condição dos poemas – e do próprio poeta – não circunscritos ao que se poderia entender como perímetro alcançado pelo valor literário e pelo cânone. A condição de cidadão proscrito, as sucessivas perdas de privilégios, políticos e econômicos, inerentes à sua classe social, acumuladas ao longo da existência, conforme relatos biográficos, traduziriam a exclusão, o esquecimento e a dispersão da obra de Gregório. Quanto às causa da ausência de publicações da obra do poeta baiano, evidentemente a razão não pode ser unicamente a suposta ou real obscenidade e/ou vulgaridade de suas sátiras, porque, sendo assim, seriam

quarenta anos da sua morte, são publicados, na antologia – bem ao gosto do romantismo e de sua descoberta, redescoberta e invenção da tradição literária de uma nação recém-formada – organizada por Januário da Cunha Barbosa, sob o título de *Parnaso brasileiro,* oito poemas e uma nota biográfica, baseada na *Vida do excelente poeta doutor Gregório de Matos e Guerra,* escrita por Manuel Pereira Rabelo e datada de meados do século XVIII. Pouco depois, em 1841, o mesmo Januário Barbosa publica, na *Revista Trimestral de História e Geografia*, uma biografia sucinta do poeta. Em 1850-53, foi editado o *Florilégio da Poesia Brasileira*, de Adolfo Varnhagen, contendo cerca de 40 poemas e uma biografia de Gregório de Matos, também baseada no texto de Rabelo. Em 1881 Alfredo Valle Cabral publica o texto integral de Rabelo, e no ano seguinte o primeiro volume da obra completa de Gregório (o trabalho foi interrompido pela morte de Valle Cabral). Araripe Júnior publica em 1899 sua monografia sobre o "Boca do inferno", na qual constam biografia e análise de alguns poemas. Afrânio Peixoto, em 1923-1933, edita seis volumes da obra completa de Gregório (retirando os poemas considerados pornográficos), *Obras de Gregório de Matos*, sendo que dos seis volumes, dois, o I (1929) e o VI (1933), contêm duas diferentes versões da biografia gregoriana escrita por Rabelo[23].

A distância temporal, a circulação dos poemas em manuscritos colecionados por admiradores e amigos, e diversas incertezas dificultam o estudo dos textos do autor, vez que este se apóia em elementos escorregadios: códices do século XVIII e XIX, documentos escassos e essencialmente relativos à carreira jurídica de Gregório, cópias feitas por várias mãos, nem sempre cuidadosas, e alteradas inúmeras vezes. Toda a obra de Gregório de Matos é apógrafa e as publicações são fruto da organização de manuscritos espalhados em Portugal, Brasil e nos Estados Unidos. Como se dizia antes, sua biografia, pelo caráter nebuloso, repleto

---

publicados os outros poemas – encomiásticos, líricos, religiosos e assim por diante – deixando de lado as sátiras mais ferinas e os assuntos mais "pornográficos", como foi feito, aliás, por Afrânio Peixoto em sua edição de 1923-33.

[23] Cf. LA REGINA, Silvia. Per un'edizione critica di Gregório de Mattos, in *E vós, Tágides minhas.* Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio. Roma: Baroni, 1999. p.405-413.

de contradições e lacunas, teve sempre uma configuração metaficcional, metabiográfica, situação textual que não é desconhecida por Ana Miranda e que a autora procura evidenciar no romance.

É certo que tantas controvérsias e os diversos enigmas na sua biografia atiçam a imaginação dos estudiosos, proporcionando demandas para a incursão na vida privada do poeta, importante na construção de *Boca do inferno*, e na sua vida literária, de onde a autora extrai fragmentos com os quais vai modelando o seu protagonista. Ela recria o poeta maldito a partir da análise da matéria textual que lhe é atribuída, ou por meio de especulações fantasiosas sobre sua vida, apoiadas em versos, biografias e trabalhos de crítica literária. Neste trecho do romance - “Ah, aquela desgraçada cidade, notável desaventura de um povo néscio e sandeu. Gregório de Matos foi informado sobre a morte do alcaide. Sofria ao ver os maus modos de obrar da governança, porém reconhecia que não apenas aos governantes, mas a toda a cidade, o demo se expunha...”[24] - fica evidente a interlocução com o poema *Que falta nesta cidade?* para recriar a desesperança do poeta em relação a Salvador:

> Que falta nesta cidade?....................................Verdade
> Que mais por sua desonra................................Honra
> Falta mais que se lhe ponha..............................Vergonha.
> O demo a viver se exponha,
> por mais que a fama a exalta,
> numa cidade, onde falta
> Verdade, Honra, Vergonha. ...
> Quem a pôs neste socrócio?...............................Negócio
> Quem causa tal perdição?..................................Ambição
> E o maior desta loucura?...................................Usura.
> Notável desventura
> de um povo néscio, e sandeu,
> que não sabe, que o perdeu
> Negócio, Ambição, Usura.[25]

O romance extrai da história a sua temática, mas a utiliza com liberdade[26]. Com efeito, Ana Miranda, em entrevista[27], afirma que tem muito respeito pela informação

[24]MIRANDA. *Boca do inferno*: romance. 4ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.33.
[25] MATOS. op.cit. p. 56.

histórica, mas entende também que a realidade é incompreensível, e por isso procura transformá-la em ficção. A resposta ao periódico confirma a consciência da autora do seu processo de escrita e, ainda mais, uma sintonia entre esse processo e seu modo de compreender a história.

A propósito de Gregório de Matos e das inúmeras incertezas que pairam sobre a sua obra poética, Ana Miranda, no romance *Boca do Inferno*, relata que os versos atribuídos ao poeta circulavam pela cidade, povoando o imaginário do povo de Salvador, e por iniciativa do governador João de Alencastro (1694-1702) foram registrados por populares em um livro aberto no palácio.

> Poucos sabiam se tais escritos eram realmente de Gregório de Matos, mas ele fora o grande mestre nas sátiras, nas imprecações, nos xingamentos condenatórios, na ridicularização da autoridade e das instituições, na ambivalência, no preconceito, na dessacralização, na profanação, nas histórias escatológicas, sexuais, e no amor. Tudo que se escrevesse, afinal, sobre esses temas, era um pouco de Gregório de Matos[28].

Como se vê no trecho acima, as lacunas[29] no que se sabe sobre a obra e também a vida de Gregório de Matos são imensas, intervalos que, na construção do personagem do

---

[26] As obras metaficcionais de Ana Miranda integram um tipo de ficção que se apropria de informações históricas, mas também de informações retiradas da literatura, da biografias e da crítica, com as quais tece os seus enredos. A vinculação entre esses dois campos do saber, história e literatura, parece ser uma via de mão dupla, pois os estudos contemporâneos contemplam, com certa naturalidade, a influência da narrativa ficcional na escrita historiográfica, e esta, desde muito, tem freqüentado também as páginas da ficção. Com efeito, Hayden White, em seus estudos acerca das narrativas históricas do século XIX, afirma que esses textos, afinal, são também narrativas porque quem os escreveu criou para os fatos do passado uma versão, tal como fazem os ficcionistas. Na contemporaneidade, as teorias e os estudos no campo da cultura não cessam de afirmar as fissuras que se operam entre os limites do discurso ficcional e histórico (Cf. *Meta-história*: a imaginação histórica do século XIX. Trad. de José Laurêncio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. p. 38). Durante o século XIX estudiosos das Ciências Humanas procuraram respostas para o significado de pensar historicamente, bem como perseguiram a definição exata das características de um método de investigação histórico. É preciso ter-se em mente que os estudiosos consideravam a consciência histórica um modo objetivo de pensamento, e o conhecimento histórico era percebido como um campo independente no conjunto das ciências humanas e naturais. Mas, no século XX, essas questões passaram a ser abordadas de modo mais flexível, a partir da desconfiança de que essas respostas não poderiam ser conclusivas. Pensadores importantes como Michel Foucault, dentre outros, apontaram o aspecto ficcional das construções da história e começaram a questionar o estatuto científico que lhe era conferido, elaborando, ademais, um conjunto de estudos acerca da natureza cultural do pensamento historiográfico.

[27] <www.revistaliteraria.com/destaque/anamiranda.htm > no Google e obtida em 20/06/2006.

[28] MIRANDA. *Boca do Inferno. cit*. p.318-319.

[29] A expressão “lacuna” não tem aqui um caráter negativo, fazendo referência à ausência de informações mais precisas acerca da obra do poeta – um conjunto de poemas sobre o qual pairam muitas questões filológicas.

romance, acabam preenchidos por pesquisas bibliográficas e pura invenção. Do mesmo modo, a construção do escritor também, enquanto entidade literária, sofreu, ao longo do tempo, processos de interferência integrativa, conforme estudos e publicações mais recentes. Podemos pensar, aliás, que a biografia de Gregório, desde o começo, com a *Vida do doutor Gregório de Mattos e Guerra* (escrita pelo desconhecido Manuel Pereira Rabelo em meados do século XVIII), sempre tenha sido uma construção metabiográfica, alimentada pelas diferentes vontades de inventar não só o autor como a literatura e a tradição nacionais[30]. Se a figura mítica do poeta, considerado como a primeira figura literária brasileira importante, se perdeu nos becos e ladeiras da Salvador colonial, sobraram os arquivos, os processos da inquisição, documentos, manuscritos de toda a ordem, mas, sobretudo, a fama de poeta maldito cultivada de boca em boca permaneceu na memória do povo que, se o salvou do esquecimento, reconstruiu-o com a matéria dispersa por sua pena, com o legado das suas histórias, num esforço de juntar os textos, fragmentos da vida e produção poética que contribuem para reconstituir um momento longínquo da história nacional. Assim, no romance de Ana Miranda podemos ler, numa fala de Tomás Pinto Brandão (1664-1743), o poeta português que foi amigo de Gregório:

> São lidos [os poemas de Gregório] às amantes nos leitos para que se entreguem ao amor com mais lascívia.São lidos nas tabernas, nas casas de alcouce e nos lugares mal freqüentados; fazem as gentes rirem. São lidos no colégio dos padres, na casa de livraria, nas reuniões. Andam de mão em mão, de boca em boca, de ouvido em ouvido. Decoram, repetem, modificam, copiam em cadernos. Diverte-se o povaréu rindo dos padres, dos juízes, dos fidalgos, da governança, dos capitulares, dos missionários, das mulheres, dos ladrões. Nada escapa à tua mofa [...]. É que não evitas as lubricidades. Como os trovadores[31].

---

Sobre a existência de Gregório de Matos, algumas biografias buscaram se amparar em registros documentais. Conquanto fragmentados sejam esses indícios, é este o material disponível tanto para o estudo sobre o satírico seiscentista, quanto para a sua configuração como personagem no romance.

[30] Cf. HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 17.

[31] MIRANDA, *Boca do Inferno*, *cit*. p. 297-298.

Esta era a circulação dos poemas gregorianos, que se espalhavam "de boca em boca", numa oralidade que – justamente aponta Ana Miranda – é a mesma dos poemas medievais, livres para serem remodelados ao gosto do jogral e dos ouvintes.

Nessa forma de romance histórico, a descrença na razão teleológica como fio condutor das ações humanas parece levar o ficcionista a retratar na narrativa a vida privada das personalidades históricas, evidenciando não seus grandes feitos, mas suas motivações mesquinhas, suas incoerências. É o que acontece em *Boca do inferno*. Na história, a autora expõe os caprichos e despropósitos das atitudes do governador Antônio de Souza Menezes, o Braço de Prata, embora mantenha, para outras personalidades – como Padre Vieira e Gregório de Matos - uma imagem mais próxima do que seria uma configuração heróica. Por trás da imagem das grandes personalidades, dos grandes atos pode haver algo não razoável, porque a coerência e a história total são constructos, e o começo de tudo pode ser simplesmente o "disparate", o inconcebível[32]. A noção de uma origem plena, preservada, encontra respaldo na concepção metafísica que alimenta uma idéia de que o início de tudo traz em si a perfeição divina; dessa forma, as narrativas de fundação expõem um modelo a ser seguido, um conjunto finito. Fora dessas linhas, há o simulacro, o falso pretendente, aquele que não se ajusta, mas que procura, pelo ardil, assemelhar-se à Idéia, num ato de subversão. O simulacro é a presença incômoda do desigual, do infiel, do insurreto, figuração a ser limitada, organizada, ajustada ou simplesmente recalcada, pela força da exclusão, se insiste, de forma rebelde e insubmissa, a afirmar a sua condição. A missão platônica não é outra que excluir a diferença; para tanto, serve-se de um modelo que guarda o fundamento, a verdade, erigindo-a como valor que transcende. Entretanto, na lição foucaultiana, "o começo histórico é baixo. Não no sentido de modesto ou discreto como o passo da pomba, mas de derrisório, de irônico, próprio

---

[32] FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: *Microfísica do poder*. Trad. de Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2002. p.18.

a desfazer todas as enfatuações"[33]. Parece ser esse o procedimento da autora em *Boca do inferno*, um início sem solenidades, uma imagem de Brasil que teve o seu começo cercado de corrupções, violências e tiranias.

A romancista volta-se, então, para esse período primordial na história do Brasil, mapeando as instituições, a vida política, a sociedade em seus momentos de formação, e recuperando nesse passado a figura emblemática de Gregório de Matos. Esta foi reconstituída e interpretada no século XVIII "pelos humores da arte de prudência barroca"[34] de Rabelo, de cujo texto surgiram as antíteses – como binarismos opositivos de virtudes e vícios – que figuram no seu retrato biográfico. A partir daí, principalmente no século XIX, e graças à leitura dos poemas gregorianos como fragmentos biográficos, quase como se fossem textos românticos, se passou a ler o poeta e a sua suposta obra das mais variadas formas e com vieses bastante abrangentes: inconformista, desbocado; vagamente anarquista (misto de vanguardista do proletariado, intelectual orgânico e libertino intelectual e sexual); hedonista tropicalizado; concretista-oswaldiano (devorador de Quevedo, Gôngora e Camões) e até mesmo identificado com facções do movimento negro[35]. A biografia *Vida do excelente poeta lírico, o doutor Gregório de Matos e Guerra* acaba direcionando os poemas ou para um sentido escatológico ou como memória das vivências do homem cujo nome enfeixa o material poético disperso; então, ao passo em que crescia a reputação da *Vida* como fidedigna, ela se tornava indispensável para interpretar a obra gregoriana, que assim condicionava, e a obra era lida como fonte e confirmação de notícias biográficas[36]. Evidentemente todas essas interpretações comparecem na reelaboração que Ana Miranda faz do satírico baiano e do conjunto textual que lhe é atribuído, conforme se pode entrever no trecho "...Gregório começou, então: falou da maravilha de Gomorra, da impertinência da menstruação (contou

---

[33] Ibid. p.18.
[34]HANSEN. Op.cit. p. 22.
[35] HANSEN. cit. p. 22
[36] Cf. LA REGINA, Silvia. Manuel Pereira Rabelo, autor de *A vida do doutor Gregório de Mattos*: um fantasma da literatura brasileira. *Estudos lingüísticos e literários*, 33/34, 2006, p.171-198: p.172.

que havia épocas em que não podia fornicar pois todas as mulheres se encontravam menstruadas ao mesmo tempo numa conspiração universal contra os homens) ...”[37] que dialoga claramente com a didascália *Queyxa-se finalmente de achar todas as damas menstruadas*[38] e com o poema que a desenvolve. Por certo esse conjunto de textos funciona como lente através da qual a autora lança uma luz sobre o que foi a cidade da Bahia, seus costumes, e toda a problemática de uma cultura transplantada que teve que se adequar à realidade local, numa composição que aparentemente é disjuntiva e, entretanto, resulta de ações programáticas, sob o comando do ideal da Contra-Reforma, que nas artes tem sua tradução na expressão barroca. Resgatar a Bahia do século XVII é também trazer à tona a expressão do barroco, cronologicamente situado como um dos primeiros movimentos culturais no Brasil e, do ponto de vista analítico, a síntese entre a Europa e o novo mundo, o começo de uma quimera, no sentido de sonho, utopia que simbolizava a criação do novo, através de uma estética carregada de idéias de revolução (no sentido de movimento, e não de inovação) impregnadas de impulsos de contra-conquista, na tentativa de reverter as inovações do pensamento renascentista e preservar a ordem secular.

Assim, o começo do Brasil, proposto por Ana Miranda, explicita o ideário barroco, remetendo ao momento de instauração de uma cultura que se investia de valores inexoráveis e se determinava a implantar a sua supremacia perante os povos da América, nessa que é a primeira globalização[39]. O barroco, neste sentido, pode ser entendido como uma máquina monstruosa, pronta a atrair e engolir os espíritos, e disso decorrem todos os artifícios de retórica e o uso/abuso de imagens chocantes. É então neste novo mundo, síntese e

---

[37] MIRANDA. *Boca do Inferno*. cit. p. 118.

[38] MATOS, Gregório de. *Obra Poética*. Edição de James Amado; Preparação e notas de Emanuel de Araújo. 2.ed. v.2. Rio de Janeiro: Record, 1990. p. 1157.

[39] Cf. ROUANET, Sérgio Paulo. O Barroco Ontem e Hoje – ensaio. In: *Psicanálise e Barroco em Revista*. Ano 01, n. 02. < www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revista02.html.> 14 págs. p.11. Acessado em 25/08/2009.

antítese[40] dos desígnios da Contra-Reforma – cujo aspecto de reação política é tão relevante quanto o de intervenção religiosa – que a romancista delineia o Padre Antônio Vieira e o poeta Gregório de Matos, figuras diametralmente opostas, demarcação que guarda certa correspondência com aspectos que têm sempre norteado o espírito nacional, a contradição e a diferença. Dentro dessa perspectiva, a estampa do "Boca do inferno" parece estar em consonância com os grandes antagonismos da sua época. Seus poemas de louvor e devoção religiosa rivalizam com a exaltação da sensualidade e das liberalidades de uma vida mundana, reflexo da incorporação da cultura da Renascença que, sob o comando contra-reformista, se agregou às manifestações cristãs medievais. Essa composição que representava o ser humano oscilante entre a vida material e as coisas do espírito tinha, no entanto, um conteúdo que se articulava de modo a converter pelo medo, apequenando os indivíduos diante do terrível destino do qual não podiam fugir, e que apontava sempre para a morte, para a ruína. O estilo afetado, o rebuscamento era também uma forma de atração das massas, vez que a gente menos culta queria demonstrar que entendia e conhecia aquela sofisticação[41]. Era uma forma de parecer inovador, mas salvaguardando o que realmente era importante, as instituições sociais, políticas e religiosas, freando as transformações que pudessem abalar o *status quo*. Aliado a essa renovação fictícia, verificava-se a disseminação de uma política que dissolvia as incertezas da razão, criando-se um mundo cheio de incertezas e enganos, ilusório como um simulacro, um labirinto traiçoeiro que traga os desvirtuados da fé.

O romance *Boca do inferno* capta essa atmosfera barroca e a incorpora à narrativa, que se desenvolve numa linguagem densa, tendendo ao rebuscamento e à opulência, na qual se desenham as imagens que compõem o cenário da cidade, ora transmitindo as sensações do mais profundo tédio, ora explicitando os excessos dos sentidos, a devassidão e a luxúria

---

[40] Antítese porque, apesar de todas as intenções e manipulações, escapa frequentemente ao controle do estado absoluto português e da Igreja.

[41] Cf. ROUANET. O barroco ontem e hoje : ensaio. In: *Psicanálise e Barroco em Revista*. Ano 01, n. 02. <www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revista02.html >. p.11. Acesso em 25/08/2009.

incitados por uma natureza diabólica que induz ao pecado, cuja punição é a morte, manifesta em imagens de esquartejamento e decapitação. Imagens que remetem ao grotesco, ao monstruoso, ao despedaçamento do corpo, simbolizando culpa e castigo. Já nas primeiras páginas do romance a autora descreve esse ambiente pleno de permissividades e condenação para, em seguida, anunciar a cena do violento assassinato do alcaide, cuja morte se sucede ao coito com uma amante, ao decepamento da mão direita e ao corte da garganta. No trecho abaixo, o prazer e a danação aparecem como um fado, e o jogo de luz e sombras revela a tensão entre o bem e o mal, tão caro ao barroco:

> O sexo com prostitutas, assim como as ciladas de inimigos, eram atividades associadas às sombras da noite, quando Deus e seus vigilantes se recolhiam e o Diabo andava à solta, as armas e os falos se erguiam em nome do prazer ou da destruição, que muitas vezes estavam ligados num mesmo intuito. Os furtos, passatempos da cidade, também ocorriam à noite. De dia as missas se sucediam interminavelmente, às quais o povo comparecia para expiar suas culpas e assim poder cometer novos pecados: concubinatos, incestos, jogatinas, nudez despudorada, bebedeiras, prevaricações, raptos, defloramentos, poligamia, roubos, desacatos, adultério, preguiça, paganismo, sodomia, lesbianismo, glutonaria[42].

Do ponto de vista pictórico, o barroco é um estilo de acúmulos, excessos, sobreposições que oferecem uma imagem de inchaço: com efeito, a pintura barroca, por querer transmitir a ilusão do movimento, dissolve os limites e ocupa totalmente o espaço com figuras detentoras de um impulso que as fazem expandir-se, partindo de um centro e atingindo uma exterioridade. Essas noções passaram a conferir à palavra barroco um sentido de coisa caótica, traduzindo o degenerado. É de se observar no romance algumas descrições dos ambientes, da cidade e da vida quotidiana que assumem essa forma pictórica de coisa desordenada e apodrecida, como uma associação do local com as circunstâncias materiais e mundanas que o dominam e o pervertem. Nesse sentido, tal atmosfera pode ser exemplificada pela cena em que Maria Berco – a dama de companhia da filha de Bernardo Ravasco, depois

---

[42] MIRANDA. *Boca do Inferno*. cit. p. 21-22.

de receber dele a mão decepada do alcaide, em cujo dedo anular remanescia um valioso anel de ouro, com a incumbência de dar-lhe um fim – procura se livrar da "encomenda" fétida, lançando-a em um local onde não possa ser encontrada:

> Perambulou pela cidade, trêmula, segurando a trouxa pestilenta, cheia de nojo [...] Caminhou ao longo do muro de Tomé de Souza, atravessou o casario apertado até o topo do monte onde ficavam as portas duplas de São Bento. O precipício se abria negro a seus pés. Se jogasse a mão ali, de dia ela talvez fosse encontrada. [...] Vultos passavam no meio da escuridão como num sonho. Uma negra calhandreira jogava os detritos da casa na rua. Maria Berco esperou que ela terminasse o seu ritual imundo e se afastasse. Aproximou-se do lixo. Havia ossos roídos, pedaços de comida, cascas de frutas, coisas pastosas misturadas, irreconhecíveis. Abriu com o pé um pequeno vão entre os detritos e jogou ali a mão do alcaide." Desceu pela ladeira do Pau da bandeira, onde havia sinalização para barcos, e chegou à cidade baixa. Ali os arrumamentos eram mais estreitos, sujos e escuros. Um homem urinava encostado a um muro. Uma meretriz no vão de uma casa assobiou para ele, que a olhou. [...] Quando chegou à praia certificou-se de que não havia sido seguida e de que ninguém a observava. Um gato farejava peixes mortos trazidos pela maré, em dúvida entre a fome e o odor maligno[43].

Pensando no romance de Ana Miranda, *Boca do Inferno,* e a releitura do século XVII, por ele proposta, necessariamente, como exercício de estudo e compreensão do texto, procura-se confrontá-lo com a idéia de barroco, e todas as reflexões advindas do termo, o que permite um retorno ao estilo dos anos de 1600 e 1700, mas também a suas repercussões posteriores. Depois da sua decadência e até a primeira metade do século XIX, a palavra barroco correspondia a coisa desordenada, anômala; o seu primitivo, barro, pode também assumir o significado de borbulhas, como, por exemplo, espinhas que proliferam em um rosto, algo que se aproxima de um sentido de deformidade. Por outro ângulo, e de acordo com a leitura que faz Deleuze acerca do pensamento de Leibniz[44], o barroco pode ser descrito como dobras que se desdobram e redobram infinitamente, aproximando-se, talvez, do sentido de pérola malformada, irregular. Essas alusões remetem à idéia de monstruosidade, pois o monstro está sempre fora dos parâmetros, é uma mistura desconcertante e assustadora. Assim

[43] MIRANDA. *Boca do Inferno*. cit. p. 59-60-61.
[44] *Apud* ROUANET, cit. p.2.

é a escrita de Ana Miranda, híbrida e fragmentada, e nela entrevemos o monstro em seu labirinto, a escrita que se perde e se encontra, a junção dos fios do tempo, o ressoar de vozes, testemunhos de outras épocas, os textos colados, juntando restos de cultura, e salvando-os do curso do tempo, para apresentá-los ao presente, que é também tempo passado, pois as temporalidades irrompem em sincronia.

Para além da concepção cronológica de barroco como estilo e modo de expressão desenvolvidos mais ou menos entre o final do século XVI até meados do século XVIII, quando irrompe o iluminismo e suas correspondentes artísticas, arcadismo e neo-classicismo, pode-se considerá-lo também nos termos de uma constante histórica ou humana que remete a uma potência criativa e essa força ressurge em períodos alternados, ao longo do tempo[45]. É importante observar que, a noção de barroco como relativo a coisa confusa, desordenada e de mau gosto se forma por oposição ao cerne da expressão clássica, traduzida em seu caráter linear, claro, plano, harmônico, proporcional, equilibrado em suas formas apolíneas. O pensamento proposto se baseia na dificuldade de enquadramento e nas inúmeras controvérsias, quando se pretende incluir ou excluir uma obra na definição barroca, ou delimitar os contornos de certos estilos de época que lhe sucedem. Algumas vezes, constata-se a incoerência entre a expressão de determinado artista e sua classificação, como é o caso de Rabelais, humanista, expoente importante do renascimento francês, que era, no entanto, barroco quando se percebe em seu texto a superação dos limites, a explosão de formas inusitadas, o luxo e o requinte da linguagem. O barroco, assim entendido, não se resume a um estilo histórico, é antes um impulso criativo que surge em qualquer momento e ultrapassa classificações.

> seu protótipo estaria na arte rupestre da pré-história, teria reaparecido no período alexandrino, teria re-emergido no gótico, teria tido uma realização privilegiada na época da Contra Reforma, teria feito sua *rentrée* no

[45] D'ORS, Eugenio, apud CARPENTIER, Alejo. *A literatura do Maravilhoso*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, edições Vértice, 1987. p. 109 e seguintes.

> romantismo, teria reerguido a cabeça no decadentismo *fin de siècle* e na música de Wagner, e teria renascido vigorosamente nas vanguardas do século 20[46].

O que ocorre é a alternância de períodos de expressão barroca, dominados pela exacerbação do sentimento e imaginação, em contraposição a períodos de manifestação clássica, nos quais predominam a razão. Segundo essa lógica, e por diversas razões históricas, pareceria pertinente a comparação entre a época barroca e a contemporaneidade. O autor do ensaio acima citado descortina uma série de analogias que podem ser estabelecidas entre as fases em questão, para aventar como hipótese que estas conformidades poderiam ser inerentes a um momento de transição similar ao do século XVI, no qual se constatou a euforia das perspectivas trazidas pelo renascimento e, logo em seguida, as manobras reacionárias da Contra-Reforma. Recentemente, o mundo viveu momentos de grandes expectativas com os movimentos políticos da década de 1960, com a esperança emprestada pelas grandes utopias e narrativas. Entretanto, hoje, a humanidade se confronta com a falência de muitos desses projetos, e agora se vê assolada por uma crise global que expõe as entranhas de um capitalismo globalizado e brutal que proclama a urgência em transformar-se num mecanismo menos violento, mais responsável com o ser humano e com o planeta. Essas semelhanças parecem conformar simetria entre os tempos, e os tempos se correspondem. A melancolia de hoje, resultado das esperanças e ilusões desfeitas, guarda similitude com a do ser humano abatido e amedrontado, despojado da confiança em sua razão, legado do humanismo renascentista. Muitas vozes anunciam a era neobarroca; e são evidentes os excessos, o desmedido e todas as contradições do capitalismo tardio. A proliferação de imagens e efeitos especiais que atingem todos os sentidos, mais que isso, a sedução que elas provocam, os desejos atiçados, a vida espetacularizada, transmitida via satélite, é o nosso teatro barroco, interativo e capaz de criar uma hiper-realidade que incita o espectador a participar do

---

[46]ROUANET. O Barroco Ontem e Hoje – ensaio. cit. p.6.

espetáculo, tal como os jogos de formas e luzes do barroco propiciava a impressão de que o observador estava dentro da pintura. Do mesmo modo, as artes, e de modo mais específico a literatura, têm tentado criar mecanismos para envolver o leitor e escapar ao esgotamento dos tempos atuais, depois da perda da ilusão da originalidade. Aí se encaixaria a proposta da metaficção, e as artes que se dobram e se voltam sobre si mesmas, produzindo assim o seu argumento principal. Literatura que fala da escrita, dos discursos, da história, da biografia, criando, através do pastiche e da citação, uma relação com a arte que se dá, cada vez mais, num plano distanciado e reflexivo.

**"Monstro de Escuridão e Rutilância": A Quimera de Ana Miranda**

Tal como acontece em *Boca do inferno*, controvérsias e enigmas biográficos dão a tônica à incursão que a romancista empreende na vida e na obra de Augusto dos Anjos (1884-1914). Em *A última quimera* (1995), Ana Miranda, a partir da perspectiva ficcional de um amigo do poeta, conta a sua trajetória, desde a infância no Engenho Pau d'Arco, sua juventude, o casamento, suas peregrinações no Rio de Janeiro, para onde se mudou, em 1910, em busca de melhores condições de trabalho e de projeção no cenário da literatura nacional. Membros da decadente aristocracia paraibana, levada à ruína pelo processo de desvalorização comercial do açúcar brasileiro e pelo atraso das técnicas de produção local, incompatíveis com as modernas usinas, os Rodrigues Carvalho dos Anjos, endividados, vêem-se obrigados a vender os seus engenhos. Destituída de suas posses, a família busca equilibrar-se no jogo tenso da oligarquia provinciana.

É nesse contexto que a autora, forjando a voz de um suposto amigo de Augusto dos Anjos, narra as suas desventuras em busca de uma colocação como funcionário público. O *leitmotiv* que esta história deixa entrever é o empobrecimento dos proprietários rurais que,

com a derrocada do sistema agrário vigente, procuram abrigo sob as asas do poder público. Trata-se de uma ficção, conforme se constata no subtítulo presente na capa dessa e de outras obras da autora – Romance – como uma advertência ao leitor. "É tudo ficção", declara Ana Miranda, respondendo a perguntas sobre seus livros; só não é ficção, segundo ela, *Que seja em segredo*, compilação de poemas eróticos dos séculos XVII e XVIII, de autoria de freiras; até mesmo *Caderno de Sonhos*, um diário escrito pela autora aos vinte e poucos anos, é visto como quase ficção. Ana Miranda cria seus textos partindo de uma realidade factual em torno da qual imagina outros acontecimentos, misturando a fantasia de uma tal forma que já nem ela sabe o que é sonho e o que é real, vivido.[47]

A criação desses romances, segundo a lição de Wolfgang Iser, guarda correspondência com o que ele denomina de fingimento, uma transferência de realidades: se o texto, ao transplantar elementos da realidade, repetindo-os, não se esgota nesse procedimento, a repetição caracteriza-se como um ato de fingir. Dessa relação surge o imaginário, cuja finalidade é reproduzir no texto uma realidade que, repetida no fingir, transforma-se em signo, e daí deriva uma transgressão dos limites entre real e imaginário[48]. É justamente essa a impressão que tem o leitor "advertido" ao se deparar com a ficção de Ana Miranda e, em particular, com as páginas de *A Última Quimera* que recriam a conjuntura política e social das primeiras décadas do século XX e, ao mesmo tempo, fatos da vida do poeta da morte. A narrativa apresenta-se qual um espelho de muitas faces e a história se constroi com a matéria dispersa da vida – produção poética, cartas familiares e depoimentos. No trecho abaixo, o narrador, em conversa com Olavo Bilac, diz saber de cor todos os poemas de *Eu*, e escolhe um para recitar:

> Tiro o chapéu, aperto-o contra o peito e, com uma voz trêmula, anuncio o título do poema: Versos íntimos. Raspo a garganta. E inicio a declamação:

---

[47] MACIEL, Nahima. Viagem da imaginação. *Correio Braziliense*, Brasília, 06/10/2002. Suplemento Pensar.

[48] ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Trad. de Heidrun Krieger e L. Costa Lima. In: *Teoria da literatura em suas fontes* Vol. I, 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

> Vês?! Ninguém assistiu ao formidável enterro de tua última quimera. Somente a Ingratidão – esta pantera – foi tua companheira inseparável! Acostuma-te à lama que te espera! O homem que, nesta terra miserável, mora, entre feras, sente inevitável necessidade de também ser fera. Toma um fósforo. Acende teu cigarro! O beijo amigo é a véspera do escarro, a mão que afaga é a mesma que apedreja. Se a alguém causa ainda pena a tua chaga, apedreja essa mão vil que te afaga, escarra nessa boca que te beija![49]

Ana Miranda, além de recortar este momento da história do Brasil – menos de duas décadas depois da proclamação da República, um período de grandes agitações políticas e sociais, também retratado pela autora em fatos que se cruzam com os destinos de Augusto dos Anjos e do suposto amigo – descreve a desilusão dos intelectuais brasileiros diante da decepção política que sobre eles se abatia, pela constatação de que o Brasil estava muito aquém das nações "civilizadas", e que os últimos fracassos cada vez mais os afastavam de um projeto nacional coeso e seguro, com vistas à modernização e ao progresso. A intelectualidade combativa e idealista, que tinha vivenciado as lutas e desafios nas últimas décadas do século XIX, era lançada em profundo desencanto, desilusão que parece encontrar ressonância no pensamento e na voz do poeta paraibano, relatados pelo narrador:

> Naquela tarde ele fez diversos comentários sobre suas dificuldades para publicar. Estava decepcionado com o Rio de Janeiro, que pensara ser uma cidade cosmopolita, mas que até então lhe parecia uma aldeia – embora houvesse muitos franceses e ingleses –, repleta de injustiças sociais, um espetáculo de miseráveis ao lado de caleças e automóveis que tornavam as ruas tristes corredores. ... Disse que o Rio era uma cidade que premiava falcatruas. Os honestos, os sonhadores eram considerados bestas idiotas[50].

Por outro lado, o trabalho da autora se insere também como um resgate da obra de Augusto dos Anjos, que é transcrita em meio aos fatos históricos e à voz do narrador, para dar substância à personalidade do poeta e ao seu tempo. O romance, para tanto, realiza uma arqueologia crítica, trazendo ao texto biografias e diversos estudos literários, sobretudo o que

---

[49] MIRANDA. *A Última quimera*: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.13.
[50] Id. p. 33.

Flora Süssekind[51] chama de crítica de rodapé, ou seja, a crítica não-especializada. Procurando articular vida e obra, algumas dessas análises, por vezes, incorrem em generalizações e o texto pode ficar limitado aos enigmas biográficos. A narrativa de Ana Miranda se farta com esses estudos, recupera-os como testemunho intelectual de uma época e aproveita-os como fonte de pesquisa sobre a vida e a obra do poeta paraibano. Ademais, tal empresa parece encontrar respaldo no fato de, a despeito de o *Eu* ser o maior *best seller* da poesia brasileira, vendendo tanto quanto o conjunto da obra de Drummond, o poeta e sua obra não ter recebido muitas atenções da crítica especializada, da academia. A comunidade leitora, e não a crítica formal, é a responsável pela popularidade de Augusto dos Anjos.[52]

Conhecendo a primeira publicação de sucesso da autora, *Boca do inferno*, percebe-se que em *A última quimera* ela se desvencilha de um modo de escrever ficção histórica que é quase uma fórmula, e resiste à tentação biográfica. Apesar de ter como principal motivo recuperar a vida e a obra do autor de *Eu*, que não figura como sujeito ativo e é, na verdade, o grande ausente, o romance vai desenhando de forma indireta as linhas da vida do poeta, logo após a sua morte, através da perspectiva de um amigo, personagem fictício. A história se desenvolve a partir da perspectiva desse narrador homodiegético[53] que, não sendo o personagem principal, relata os fatos da vida de Augusto dos Anjos, contextualiza-os historicamente, e oferece o seu olhar crítico. Nesse sentido, a história parece promover um certo descentramento, na medida em que desloca do foco narrativo a figura do autor. O romance não se desenvolve na perspectiva do personagem principal, o poeta da morte, mas a partir da voz de um outro personagem, uma voz misteriosa, supostamente atormentada pela dor e por terríveis sofrimentos morais, uma voz detentora de uma visão particular dos acontecimentos e das circunstâncias que a vincularam ao poeta, e que, ao contar a história de

---

[51] SUSSEKIND. Flora. Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.
[52] Cf. ERICKSON, Sandra S. Fernandes. *A melancolia da criatividade na poesia de Augusto dos Anjos*. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 2003.
[53] Cf. GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

Augusto dos Anjos, a vida do poeta e do homem, acaba entrelaçando e emaranhando nela a sua própria existência. A princípio, se imagina que esse narrador seja apenas uma estratégia ficcional da autora; um narrador heterodiegético, criando um homodiegético, mas, à medida que a história se desenrola, pode-se, também, avistar um vulto perfeitamente capaz de se adequar a esse perfil. Orris Soares[54]? As especulações de um leitor ainda mais "advertido" poderiam conduzir ao seu nome. No entanto, o objetivo da romancista talvez tenha sido o de representar em sua ficção a relação de fratria entre escritores ou a figura universal do amigo de sentimentos ambíguos e, ao fazê-lo, dar amplitude aos dramas mais profundos das relações humanas, suas incoerências e incapacidades para lidar com sentimentos contraditórios, amor e ódio, inveja e admiração.

As transgressões cometidas são aceitas pela natureza ficcional do texto, explicitada desde a capa, através do subtítulo: romance – como se a autora quisesse demarcá-lo como um espaço de liberdade, uma espécie de zona franca de criação e recriação. Com efeito, Ana Miranda promove a invasão da vida privada de Augusto dos Anjos, lança mão do seu acervo pessoal e de cartas familiares, retirando-os do âmbito documental, restrito a estudos que privilegiavam os dados biográficos como detentores de verdades factuais, e expõe ao grande público circunstâncias misteriosas da sua vida íntima e familiar, forjadas pela imaginação e sustentadas por mecanismos que atribuem à narrativa uma lógica interna, sem a qual tal investida não seria razoável. Em conversa co m o narrador, a personagem Esther

---

[54] Amigo de Augusto dos Anjos e organizador da 2° edição de *Eu*, em 1920, patrocinada pela imprensa oficial da Paraíba, e autor do ensaio *Elogio de Augusto dos Anjos*, inserido em todas as edições seguintes. É importante ressaltar que essa edição foi a responsável pelo início da "ressurreição" do poeta, cuja poesia passou praticamente desapercebida, quando da sua 1° edição, em 1912. Em 1928, por iniciativa da livraria Castilho, foi lançada a3a. edição do *Eu* e o resultado foi um sucesso estrondoso, tendo sido vendidos três mil exemplares em quinze dias, conforme atesta artigo de Medeiros de Albuquerque no *Jornal do Commércio*. Cf. BARBOSA, Francisco de Assis. Notas Biográficas. In:ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 2002. p. 82-83.

reproduz, praticamente na íntegra, a carta em que Esther Fialho Rodrigues dos Anjos, viúva do poeta, noticia à sogra o falecimento do marido[55].

> ...Pergunto-lhe se vai voltar para a província.
>
> “Ainda não sei, não pude pensar em nada. Foi tão fulminante. Você não pode imaginar, não me é possível descrever a dor que me está causando a separação de Augusto. Que desoladora situação!”
>
> “Foi uma congestão pulmonar?”
>
> “Sim, degenerou em pneumonia. Todos os recursos da medicina acompanhados dos meus cuidados foram baldados diante da moléstia atroz. ...
>
> ...No começo ele adoeceu de um resfriamento comum, mas não ficou sem remédios. No fim de outubro ele caiu na cama com muita febre, frio e dor de cabeça. Mandei chamar o médico que imediatamente examinou-o, auscultou-o, encontrando a base do pulmão direito congestionada. Passados dois dias, não cedendo a congestão, o médico fez o exame de escarro e encontrou o bacilo da pneumonia. O Augusto perguntou-lhe se o exame bacteriológico não demonstrava o bacilo da tuberculose”
>
> “...“Ele sentia muito medo de ficar tuberculoso.”...
>
> ...“Sim, mas o médico disse que ele ficasse tranqüilo, nada tinha de tuberculose. Apesar da moléstia ter atacado somente o pulmão direito, e não pensarmos que ela lhe fosse fatal, não perdemos um instante sequer para medicá-lo. Tudo foi empregado: compressas frias, banhos mornos, cataplasmas sinapizadas, injeções intravenosas de electrargol, injeção hipodérmica de óleo canforado, de cafeína, de esparteína. Lavagens intestinais, laxativos, uma grande quantidade de porções e outros remédios”. ...[56]

O processo de apropriação empregado por Ana Miranda, para, no romance, reconstituir o relato da mulher de Augusto dos Anjos à sogra, sobre o falecimento do marido, demonstra que a autora consultou acervos documentais relativos ao poeta paraibano ou o livro acima citado, no qual são reproduzidas as correspondências familiares do autor de *Eu*. Trata-se, evidentemente, de citação, a romancista traduz, com as suas palavras, os conteúdos epistolares, tornando-os acessíveis para os seus leitores.

---

[55] Cf. NÓBREGA, Humberto. *Augusto dos Anjos e sua época.* João Pessoa: Edição da Universidade da Paraíba, 1962. p. 322-324.
[56] MIRANDA. *A última quimera.* cit. p. 247- 248.

As primeiras linhas do romance nos situam cronológica, espacial e psicologicamente, e recria um episódio ocorrido alguns dias depois da morte de Augusto dos Anjos, quando Orris Soares e Heitor Lima caminhavam pela Avenida Central e pararam para cumprimentar Olavo Bilac que, notando a tristeza de ambos, perguntou-lhes o motivo, sendo então informado da morte do poeta paraibano, para ele um desconhecido[57] : “Na madrugada da morte de Augusto dos Anjos caminho na rua, pensativo, quando avisto Olavo Bilac [...]”[58]. O narrador apresenta Augusto dos Anjos com as tintas e os contornos da sua poesia, do seu desassossego, de sua dor e desespero perante a morte e a inevitável ruína da carne, mas na voz do outro, um outro que invade a sua vida pessoal, suas correspondências familiares, recita seus textos para desvendar a sua subjetividade angustiada com os destinos humanos, inevitavelmente dirigidos para a morte, decomposição física e moral que perpassa a doença.

A autora, através da voz do amigo do poeta, ao tecer a história de Augusto dos Anjos, recorta os fragmentos da sua vida atormentada e recapitula a sensação de estranheza provocada por aquela poesia dissonante, completamente fora dos padrões estéticos em vigor na cena literária brasileira nas duas primeiras décadas do século XX. Assim, o narrador de *A última quimera* descreve o aparecimento da poesia de Augusto dos Anjos:

> Soube da notícia quando entrei no Castellões, de madrugada, após um sarau. Boêmios discutiam o livro de Augusto, poucos o defendiam, a maioria tinha asco, repulsa. Diziam frases irônicas, atiravam setas envenenadas de zombaria e remoque, pareciam ofendidos, destemperados, como se tivessem sido atacados pessoalmente em sua honra. Simbolista, dizia um; romântico, dizia outro; parnasiano, um terceiro. Um escrínio de ofensas ao bom gosto. Discípulo de Rimbaud? Jamais! Envergonharia Verlaine, causaria repugnância a Mallarmé[59].

A poesia do *Eu* parece se situar, na história da literatura brasileira, num momento intervalar antes do modernismo, depois do que seria o ápice dos movimentos do

---

[57] Cf. BARBOSA, Francisco de Assis. Notas Biográficas. In:ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 2002. p. 81-82.
[58] MIRANDA. *A última quimera*. cit. p.1-14.
[59] Id. p. 41.

parnasianismo e simbolismo, guardando, talvez, estreita proximidade com a estética do *art nouveau*, estilo que remete à *belle époque* e se aplica a quase todas as formas artísticas do período, no plano da pintura e da arquitetura, repleta de elementos decorativos e ornamentais, com linhas ondulantes. A literatura aderia a uma experimentação que buscava alcançar uma sofisticação lingüística, explorando os exotismos e provocando sensações de estranhamento, para criar impressões do real.

O romance de Ana Miranda, ao retratar esse período da literatura nacional, recuperando um cenário intelectual afetado pelo culto à beleza, às formas e a todos os requintes encontrados em um ambiente que buscava aproximar-se da sofisticação de Paris e Buenos Aires, delineia uma poesia destoante, exagerada, repleta de plasticidade, em suas sucessões de quadros horripilantes que não raro se referem a uma atmosfera de delírio e alucinação, diante de quadros infernais que pintam a morte em todas as decomposições da matéria apodrecida. O poeta foi acusado de mau gosto, relata a autora, ao descrever os comentários desencadeados pela leitura do *Eu*: "Aberrante! Inclassificável! Um caso patológico! Negra putrefação! Indigestão literária de um pantagruel das palavras! Eletrizante! Assombroso! Teratológico!..."[60]. A aparente contradição estabelecida pela vinculação de uma escrita assim à *belle époque* é logo compreendida quando se entende que o *fin de siècle* não se consagrava apenas à celebração da Beleza, ao culto das formas e aos prazeres, tão bem simbolizados na figura do *dandy*. De fato, o seu outro lado guardava um profundo sentimento de mal-estar, uma sensação de decadência, o pressentimento de que a civilização ruía. É esse estado de coisas que capta o poeta, e o traduz em uma linguagem que retrata um mundo carcomido e consumido por uma horda microscópica. Os vermes ganham força estética e invadem a poesia em pormenores e detalhes escatológicos, tal como pinturas barrocas repletas de ínfimas particularidades, às vezes apenas perceptíveis quando se aplica ao olhar uma

---

[60] MIRANDA. *A última quimera*. cit. p. 43.

espécie de zoom que recorta determinada parte da obra. Todo esse carnaval da putrefação é descrito em uma linguagem ornamental que se consubstancia no uso das terminologias científicas, sistematicamente utilizadas para causar impressão no leitor, além de mediar, na escrita, a sua visão de mundo, simultaneamente impregnada do cientificismo do seu tempo e atormentada pela metafísica de Schopenhauer.

Evidentemente, tais combinações acabam forjando uma estética do feio, do monstruoso que parece programática, porquanto empreendimento de ruptura com o bom gosto tão em voga nos salões da *belle époque* brasileira. Tais ousadias produziram uma arte que se aproximou do que hoje se considera *kitsch*.

Ao longo da trajetória de Augusto dos Anjos, recriada pela romancista, nota-se uma preocupação em reproduzir as angústias do poeta, as angústias de um tempo. A autora traça o perfil de um espírito em busca de uma solução para a crise de valores presentes no mundo objetivo transcrito pelo poeta em seus textos, bem como o apaziguamento das imensas questões interiores que afligem uma sensibilidade embriagada do cientificismo do século XIX, das teorias filosóficas e sociológicas, do monismo de Haeckel, do transformismo de Spencer, das teorias de Darwin e, além de tudo, visivelmente atormentada pelo pensamento de Schopenhauer, de onde extrai o profundo desencanto com a civilização, percebendo-a como fadada ao fracasso.

Desde o título, *A última quimera*, parece implícito tratar-se de uma criação múltipla, híbrida, concebida a partir de um processo de diversas assimilações, e, principalmente, do diálogo com a poesia de Augusto dos Anjos, povoada de seres monstruosos, disformes, tal como o monstro mitológico, a quimera, criatura horripilante com cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de dragão.

A escrita da romancista capta o poeta e o seu sentimento de inadequação diante das transformações inerentes à condição moderna. Resultado de um sentimento de perda

generalizada, a melancolia do poeta tem, entretanto, um aspecto crítico e construtivo. O pensamento que Walter Benjamin apresenta em *Origem do drama barroco alemão*[61] viabiliza a consideração da poética de Augusto dos Anjos como modo de resistência, resultado de uma melancolia que, no entanto, é lida como produtiva, pois destituída do caráter negativo e patológico da concepção de Freud. Ao identificar essas semelhanças, o ensaísta alemão objetiva, através do alegórico e de uma meditação melancólica, salvar o barroco e, por via de conseqüência, a modernidade, cujas ruínas são análogas às do barroco. A via benjaminiana identifica na melancolia uma atitude crítica diante do eu, bem como o recolhimento que resulta num estado de contemplação, relacionando-se a uma postura de desconfiança e questionamento do mundo moderno.[62] A poesia de Augusto dos Anjos, em muitos momentos, revela o ensimesmamento do *eu* diante dos embates gerados pela experiência da perda, conseqüência de um mundo em transformação e ruínas, deixando transparecer ainda dúvidas diante das verdades consagradas, disso resultando uma atitude crítica frente às certezas estabelecidas pela ciência. Assim, a sua poesia pode ser entendida como uma tentativa de juntar os fragmentos do mundo, da vida, do próprio eu.

Dessa forma, no romance em questão, as vozes se interceptam e se fundem para trazer ao leitor este momento da história e da literatura brasileira. Fala Augusto dos Anjos e fala Ana Miranda, cada um dizendo do seu tempo. Do poeta, registra-se o olhar melancólico que lança sobre o mundo: uma poética das coisas mortas. Ele parece compreender a história

---

[61] BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: 1984, Editora Brasiliense Trata-se da reconstituição do século XVII. Para tal, o autor utiliza encenações barrocas, nas quais figuravam, via de regra, as personagens mais importantes da sociedade, objetivando a demonstração da fragilidade humana e a sua incapacidade de conduzir-se, porquanto no contexto da Contra-Reforma a salvação se dava, única e exclusivamente, pela fé.O ser humano ficava reduzido a uma história cega que caminha para a catástrofe. Assim, aparece na "cena" o Príncipe, como elemento central e o cortesão, como seu conselheiro. O espaço onde se desenrola a ação e a salvação secular é a corte.

[62] Ao avaliar o estado de tristeza, Benjamin, na obra citada, associa-o à acedia, a partir da ação de Saturno, planeta capaz de provocar uma predisposição à inconstância. Como acedia, a melancolia do tirano leva-o à indolência, à indecisão e o Príncipe é destruído. Entretanto, no cortesão, detentor de um saber melancólico também inspirado por Saturno, a melancolia irá condicionar a sua infidelidade ao príncipe. O cortesão trai o príncipe por fidelidade aos seres e às coisas. Benjamin ressalta a vinculação da melancolia à genialidade e à loucura, enfatizando, ainda, a capacidade da percepção melancólica de identificar os erros do tirano. "... A melancolia trai o mundo pelo saber. Mas em sua tenaz auto-absorção, a melancolia inclui as coisas mortas em sua contemplação, para salvá-las. ..." (BENJAMIN, Walter. Op. cit. p. 179)

como a história do sofrimento, e a ruína é o que resta de uma civilização subjugada pelo destino, aproximando-se, assim, da concepção barroca da história, uma sucessão de catástrofes que direciona a humanidade para o fim de tudo. Eis a alegoria barroca que se organiza, como a história destino, em torno da morte[63]. Da escritora se pode reter a narrativa que recusa o esquecimento, a tentativa de reconstituir mais uma parte da história, recuperando a força literária daquele que foi, no Brasil, o maior representante do desencanto que precede o início das graves crises que acometerão o século XX. Sua matéria-prima é o passado, o legado de todas as histórias, o testemunho do poeta, salvo pelo povo[64], e a visão de mundo do amigo anônimo, tudo se presta à sua reconstrução, e é com esses restos que ela modela a sua arte, uma arte residual[65], reciclada, que resgata um tempo e uma sensibilidade, devolvendo-os ao presente.

## ***Clarice*** **de Ana Miranda ou Ana Miranda de Clarice?**

Ana Miranda, em sua proposta de reescrever a história e a literatura brasileira, vai recriando linguagens, moldando na sua voz um modo de expressão de outro tempo, de outra cultura, de outra persona. A sua reelaboração literária conduz o leitor por universos ficcionais que se constituem a partir das existências por ela narrativizadas. A ficção *Clarice*[66] foi inicialmente editada em parceria entre a editora Relume Dumará e Prefeitura do Rio de Janeiro, pela Fundação Rio, em 1996, para a série Perfis do Rio, sob o título de *Clarice*

[63]Entretanto, a alegoria quer significar e é pela significação que o alegorista busca conhecer as coisas criadas, salvando-as do perecimento resultante da história natural. Pela significação, as coisas podem ser preservadas das sucessivas transformações porque só ela é estável. Assim, a alegoria retira o objeto do seu contexto, privando-o da vida, porque a morte não é apenas o seu conteúdo, mas o seu princípio estruturador. Daí que ruínas e fragmentos são as matérias-primas da alegoria. Todavia, essa violência pode ser dotada de um sentido construtivo, porque busca a preservação. Então, quando as tintas do poeta paraibano cobrem o mundo com as cores da morte, elas atuam de modo similar àquele da alegoria barroca, acabam por preservar o mundo, através da significação.

[64] CUNHA, Fausto. Augusto dos Anjos salvo pelo povo. In: COUTINHO, Afrânio; BRAYNER, Sônia (Org). *Textos Críticos*. Brasília: MEC, 1973. p.348-353.

[65] WILLIAMS. Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

[66] MIRANDA. *Clarice*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

*Lispector: o tesouro de minha cidade*, e sucessivamente reeditada pela Companhia das Letras, em 1998, com o título *Clarice*, debaixo do qual se lê, em subtítulo, ficção. No texto, a romancista recorta um momento da vida da escritora Clarice Lispector e recria a escrita da autora de *A paixão segundo GH*, *A maçã no escuro*, *Perto do coração selvagem*, *A hora da estrela*, dentre outras obras, mimetizando seu ritmo, seu fluxo de pensamento, num texto que subverte os limites entre a biografia e a produção literária, mas, adotando uma postura menos invasiva, detendo-se mais no universo ficcional, criando personagens e enredos. A Clarice de Ana Miranda tem aparência bem mais próxima das estratégias literária – pois a narrativa se desenvolve em torno de uma atmosfera clariciana, muito interligada à sua imagem enquanto personalidade da literatura – e, não fosse pelo título, o mais direto dentre as metabiografias que escreveu, poderia ser também a história ou um fragmento de uma pessoa qualquer, como sugere a ausência de menção ao seu sobrenome ao longo da narrativa. Como já referido, a palavra ficção, colocada no subtítulo, como espécie de advertência, alerta para o fato de se tratar de invenção e de que a personagem principal, bem como os fatos narrados, são elementos ficcionais cuidadosamente modelados pela vida e pela obra de Clarice Lispector, expostos com muita discrição. A autora apropria-se de dados biográficos, de recortes de jornais, do acervo crítico disponível e, principalmente da expressão da escritora modernista, transformando-os em matéria-prima para forjar a "sua Clarice", no intuito de, ao deslocá-la do nível histórico, e inseri-la no nível ficcional, discutir a ficção clariciana e a própria literatura enquanto discurso.

Na narrativa literária, pode-se identificar dois níveis de enunciação, a partir do esquema proposto por Benveniste, citado por Todorov[67] para estabelecer as categorias fundamentais da relação literatura-linguagem. Esses níveis de enunciação são o da história e o do discurso, e estão vinculados à conformação do sujeito de enunciação no enunciado. O

---

[67]TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2004.

plano da história se refere à apresentação dos fatos, é composto pela seqüência de acontecimentos[68] e personagens explanados no universo ficcional; o discursivo diz respeito à enunciação, na qual se situam locutor e ouvinte, e se refere ao modo como a história é contada, ao uso dos elementos da língua capazes de traduzir o ato e o sujeito de enunciação e de transformar linguagem em discurso. Na novela *Clarice,* o primeiro plano é representado pelos eventos biográficos, e o segundo se vincula ao modo como a história é narrada, ou seja, à linguagem em questão. Diz ainda Todorov que "a dosagem dos dois planos de enunciação determina o grau de opacidade da linguagem literária: todo enunciado que pertence ao discurso teria uma autonomia superior, pois toma toda sua significação a partir de si mesmo, sem o intermediário de uma referência imaginária"[69]. Isso se poderia dizer, relativizando a expressão de Todorov, "autonomia superior", de uma linguagem auto-referente, cuja força maior não está na narração de fatos, mas na moldura que Ana Miranda cria para desvendar a sua personagem, e o faz apropriando-se de uma escrita, colando, citando e, sobretudo, assimilando um modo de expressão, o de Clarice Lispector, à maneira do que Jameson[70] chama de pastiche, imitação de um estilo peculiar, mascaramento de uma dicção, mas sem a carga de ironia da paródia, sem o seu humor. O pastiche, então, não induz ao riso pela comparação que estabelece com algo pré-existente, mas é, dentro dessa perspectiva, a paródia desprovida de ironia. Linda Hutcheon, entretanto, buscando estabelecer uma força integrativa do passado com o presente, apresenta a paródia que tem como foco a valorização e o questionamento do passado, o qual só pode ser conhecido textualmente. A paródia é "... repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de "transcontextualização" e

---

[68] TODOROV. *Estruturalismo e poética*. Tradução de José Paulo Paes. 2. Ed. São Paulo: Cultrix, 1971. p. 53.
[69] Idem. *As estruturas narrativas,* cit. p.60.
[70]JAMESON. *Pós-modernismo*cit.. p. 23.

inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial"[71].

Hutcheon se refere à paródia não apenas como imitação que ridiculariza as teorias e as definições estabelecidas, e assevera que é necessária uma redefinição da paródia que a entenda como repetição criticamente distanciada, o que torna possível evidenciar, ironicamente, a diferença dentro da semelhança. Assim, o procedimento paródico proporciona tanto o deslocamento, como promove a tradição, e justifica que o prefixo grego, *para*, pode significar "contra" ou "ao lado". A paródia não se consubstancia apenas como mecanismo que atribui comicidade ao discurso, e, por estabelecer contraponto de humor com o passado, a paródia ultrapassa essa função. A categoria pastiche parece resultante de uma ótica que percebe algumas manifestações artísticas da contemporaneidade como destituídas de propósitos, porque nem sempre restrita a um conceito de paródia pautado em uma intenção de firmar-se como antagônica.[72]

A ficção de Ana Miranda – de apenas 95 páginas – é dividida em cenas, cada uma de duração máxima de uma página, com um breve título, e é toda escrita no presente, mesmo quando conta acontecimentos antigos da vida de Clarice, fluindo como partes de um documentário. O texto apresenta, como recorte inicial, a imagem da cidade vista do alto de um apartamento, supostamente o apartamento de Clarice Lispector, no bairro do Leme. O relato de sensações e emoções é feito sempre na terceira pessoa (com a única exceção de "Um possível diálogo no restaurante", às págs.69-70, que é também um dos poucos capítulos que ultrapassam a medida da página), como uma explanação distanciada de um observador que conhece a vida da escritora, ou partes, fragmentos, que preenche com fantasia e mistério. Ana Miranda plasma na sua a linguagem de Clarice e, ao fazê-lo, é tomada pela voz e pelo fôlego de uma sintaxe indisciplinada, que se constroi ao ritmo dos delírios e angústias de

---

[71] HUTCHEON. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989. p. 54. Sobre o assunto, cf. SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1988.

[72] HUTCHEON. *Poética do pós-modernismo*. cit. p. 47.

personagens sempre em busca de uma causa, de entendimento, uma busca de si mesma que parece em vão, desalentada, perplexa. A cena do restaurante, um jantar com um amigo depois de um espetáculo teatral, desenvolve um diálogo que parece representar de modo mais sensível esse esforço de auto-conhecimento da escritora de *A paixão segundo GH* que é, ao mesmo tempo, medo e desejo do abismo de seu coração selvagem:

> CLARICE – Não sei se as coisas existem. Não sei se existo
> AMIGO – Você não é uma ilusão. Você é real. Você está aqui, diante de mim, posso tocar sua mão e sentir sua pele e posso ver seu rosto feito de carne.
> CLARICE – Eu saio de mim e me vejo com uma venda nos olhos tateando pelas paredes, procurando a mim mesma. Tenho medo de todas as coisas, tenho mais medo ainda de mim. Tenho medo de me encontrar e ser o que não quero.
> AMIGO – Você tem coragem de criar.
> CLARICE – Não sei se é coragem de criar, preciso encontrar a mim mesma, mas não sei se quero me ver, fechando meus olhos posso apalpar minha alma como se fosse uma escultura. Mas tenho medo, muito medo. Não sei o que fazer, sei apenas que tenho que fazer[73].

A personagem de Ana Miranda parece, a partir do trecho acima, empreender uma viagem para dentro, através escrita, como um percurso vital criativo-constitutivo que desenha uma verdade ficcional e íntima que se entrelaça com o depoimento da autora quando fala do seu trabalho e dela mesma no confronto com a sua literatura: "À medida que eu ia me construindo, um livro ia surgindo. E à medida que o livro ia surgindo eu ia me construindo. Então é um processo de construção mútua".[74]

Do parapeito da área de serviço Clarice vê a cidade, quase dentro, quase fora do apartamento, percebendo as entranhas desse "emaranhado de vidraças, esquadrias, varais, manchas de chuvas, janelas contra janelas. Um monstruoso interior de uma máquina de viver."[75] E Clarice-Ana Miranda volta-se para si mesma à procura do seu lugar na cidade, à procura de si mesma. Uma busca que em Clarice Lispector transforma-se em matéria de

---

[73] MIRANDA. *Clarice*. Cit. p.69
[74] CASTELLO, José. O pacto da mentira. Revista *Bravo*, setembro, 2002.
[75] MIRANDA. *Clarice*. cit. p.7.

criação e se manifesta na escrita, e por isso Clarice escreve, escreve como máquina que é já parte do seu corpo, que cria e se recria, enquanto cuida dos filhos, em seu apartamento no Leme. Aliás, a proposta da série Perfis do Rio, através da qual a obra foi publicada inicialmente, é selecionar personalidades cuja vida está ou esteve intimamente ligada à Cidade do Rio de Janeiro, tanto como cenário onde transcorre a narrativa de vivências e experiências, quanto como local de efervescência cultural que serve como marco de onde despontam obra e artista. A série procura, então, evidenciar a cidade no artista e o artista na cidade, explorando biografia e produção cultural. Na obra em questão aparece a visão da protagonista sobre a cidade, as angústias e tensões provocadas pelo medo e pela solidão. Delineia-se uma Clarice Lispector, por um momento, aprisionada pela cidade, quando a autora diz que:

> não há nela uma cidade, mas um campo, silencioso, iluminado pelos raios de luar. A cidade está fora dela, em torno...
> ...Um campo é mais amplo do que uma cidade. Num campo, um espírito pode vagar com mais liberdade, pois espíritos voam e com muita rapidez. A cidade está em torno de Clarice como as grades estão em torno de um prisioneiro. Os prédios altos de cimento são as barras de ferro que não a deixam partir para sempre, rumo ao infinito.[76]

Imagens de cidade aparecem também em *Boca do inferno* e em *A última quimera*. No primeiro romance o espaço urbano adquire feições infernais, rodeado por uma natureza exuberante e generosa que traiçoeiramente esconde torpezas e mazelas de uma aglomeração humana incrustada "...sobre uma montanha de rocha talhada a pique na encosta que dava para o mar..."[77]. E a autora segue descrevendo a localização da Salvador do século XVII: "...Numa suave região cortada por rios límpidos, de céu sempre azul, terras férteis, florestas de árvores frondosas, a cidade parecia a imagem do Paraíso. Era, no entanto, onde os demônios aliciavam almas para povoarem o Inferno."[78] Ao longo da narrativa expõem-se as atrocidades e os desrespeitos cometidos em um lugar onde faltam decência e moralidade. Essa imagem de

---

[76] Id. p.13.
[77] MIRANDA. *Boca do Inferno*. cit. p. 11.
[78] Id. p. 12.

cidade, explícita em *Boca do inferno*, está presente nos poemas atribuídos a Gregório de Matos, uma das bases sobre as quais se funda a reconstrução da história e dos costumes feita por Ana Miranda. A esse propósito, leiam-se os versos que desenvolvem o mote: " De dous ff se compõe/esta cidade a meu ver/ um furtar, outro foder."[79]. Também em *A última quimera* o Rio de Janeiro figura como local de decepção e de falência moral, o que pode levar à identificação de que é a cidade, segundo o indício fornecido pelo título, o delírio final que arrasta Augusto dos Anjos para a ruína. O clima hostil, as dificuldades financeiras e, por fim, o frio úmido a que não estava acostumado aparecem ao longo da narrativa, acompanhados de achaques e tosses, revelação da doença que consumirá o poeta. A cidade é a "urbe natal do Desconsolo"[80], como o monstro que consome as suas forças e arranca a sua vida, noção assimilada, talvez, como um substrato, da leitura da obra do poeta, para o qual "as configurações sociais são entendidas como catastróficos efeitos de ações perversas e covardes. Nos rastros de miséria e dor surgiram as populações marcadas pela desilusão do progresso, reféns de aglomerações insalubres, cidades que se assemelhavam a um grande organismo depauperado ..."[81].

A capital carioca, para Clarice-Ana Miranda, como toda grande metrópole, adquire, a despeito de toda beleza, ares de hostilidade, um lugar de eterno perder-se, um mundo de angústias. Clarice vê "...um Rio de Janeiro que ninguém conhece, uma cidade deformada pelo encantamento, um pressentimento do que poderia ser, se fosse real"[82], Clarice vê uma cidade que assume uma feição monstruosa e que pede para ser decifrada, tal como a esfinge de Tebas. Mesmo assim, ela se sente mulher de cidade grande. E, é claro, mais uma vez, a voz que narra sabe, conhece a vida e a obra de Clarice Lispector, texto e existência que

---

[79] MATOS. *Obra Poética*. cit. v. I. p. 38.
[80] ANJOS, Augusto. *Eu e outras poesias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. Citado no poema Os Doentes. p. 222 e seguintes.
[81] MACEDO, Anne. *Eu, operário da ruína*. Dissertação. Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2006. p.39.
[82] MIRANDA. *Clarice*. cit. p. 12

se mesclam numa narrativa que recria o quotidiano da Clarice Lispector mulher, mãe, escritora, jornalista, cronista, tradutora; que cria e recria trajetos e circunstâncias: “sou mulher de cidade grande. Pensa Clarice, olhando a ponta do cigarro que cai. Sua mente também cai, num vácuo, que é o passado que existe no presente. E relembra. Um navio.”[83] A narrativa é permeada, em boa parte, pela imagem do cigarro que se consome e das cinzas que caem da janela do apartamento, numa figuração da existência que se esvai e das memórias de experiências longínquas. Enquanto o cigarro queima, Clarice lembra... lembra e sente, sente e narra, evitando a dispersão da vida em trânsito, a perda de si mesma. Narrar é conhecer, explicar-se em seus segredos, juntar as partes deixadas pelo caminho. Os dados biográficos vão se transformando, memória e fantasia vão construindo ou reconstruindo um perfil, desvendando ou atiçando mistérios, misturando episódios das tantas e tantas viagens, percursos, omissões e segredos, a errância que, sendo marca na vida, se reflete na obra de Clarice Lispector, o vagar que a autora de *Boca do inferno* capta em sua protagonista – a necessidade de “ir para dentro, ou para fora, ou então desistir completamente de mim mesma. Não tenho lugar. Não sou de nenhum lugar e sofro por isso. Para onde vou afinal?”[84]. Aqui se pode, talvez, reconhecer as próprias experiências de Ana Miranda enquanto migrante, mulher que viveu em muitas cidades – nasceu em Fortaleza, foi para o Rio de Janeiro, depois para Brasília, voltou para o Rio de Janeiro e hoje vive em São Paulo. Na cena da suposta viagem de Clarice ao Rio de Janeiro, narra-se um encontro com um rapaz que se assenta ao seu lado. “Ele está enamorado e pediu ao pai de Clarice para acompanhá-la durante a viagem....Clarice morou em muitos lugares, nem se lembra de todos.”[85] O episódio biográfico suscitado é reconstruído, tracejado, reproduzindo uma viagem de trem que a menina de 11 anos fez com o pai, de Recife a Maceió, uma rememoração que é matéria de crônica, cujo trecho é reproduzido por Nádia Gotlib:

---

[83] Id.. p. 14.
[84] MIRANDA. *Clarice*. cit. p.69
[85] Id. p.14.

> um rapaz de seus dezoito anos, lindo de morrer e que comeu no mínimo uma dúzia de laranjas, e que tinha os olhos verdes pestanudos de preto, simplesmente veio pedir licença a meu pai para ficar conversando comigo. Meu pai disse que sim. Eu não cabia em mim de emoção: namoramos o tempo todo sob o olhar aparentemente distraído de meu pai[86].

A rememoração presente nas crônicas de Lispector, essa reflexão às vezes aguda e doída que Ana Miranda procura também ressaltar em sua ficção, não é algo pacífico, é turbulento e encontra a resistência da escritora de *A Hora da Estrela*, pois essa rememoração acabou por impulsioná-la para o campo pessoal e aí o passado pode emergir, e em geral emerge, a qualquer momento. Segundo a biógrafa anteriormente citada, Clarice resolveu o impasse fazendo justamente o que não queria: escrever sobre coisas pessoais[87]. Assim, numa crônica publicada no *Jornal do Brasil*, faz um breve relato da sua vida, muito mais para desfazer os mitos que correm a seu respeito, enquanto personalidade da literatura e da intelectualidade brasileira. Começa o texto com a seguinte premissa: "Recebo de vez em quando carta perguntando-me se sou russa ou brasileira e me rodeiam de mitos. Vou esclarecer de uma vez por todas ..."[88]. E explica das circunstâncias do nascimento a elucubrações quanto ao seu destino, caso a família tivesse optado por migrar para os Estados Unidos – Que experiências teria vivenciado? Seria escritora? – passando pela afirmação convicta de ser brasileira: "fiz da língua portuguesa a minha vida interior, o meu pensamento mais íntimo, usei-a para palavras de amor" – e explica que a pronúncia dos "erres enrolados, estilo francês", que lhe dariam certo ar de estrangeira, é apenas um "defeito de dicção". Também Olga Borelli, sua amiga, assevera que Clarice Lispector fazia questão de aniquilar esse ar de mistério e os vários mitos que circulavam em torno da sua personalidade: "Levo

---

[86] LISPECTOR, Clarice. A*pud* GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice*: uma vida que se conta. São Paulo: Editora Ática, 1995. p.130.
[87] GOTLIB. cit. p. 113.
[88] Ibidem .p. 113.

uma vida muito corriqueira. Crio meus filhos. Cuido da casa. Gosto de ver meus amigos. O resto é mito”[89].

Esse tom biográfico, ainda que com bastante suavidade, aparece também na narrativa de Ana Miranda, quando desfila alguns episódios e trajetos da vida da escritora modernista, com algumas tentativas de, a partir deles, ir esboçando traços de sua personalidade, fantasiando certo mistério que Clarice refutava na crônica anteriormente citada.

> Clarice nasceu numa aldeia perdida no mundo, que nem consta nos mapas, na Ucrânia, aonde ela jamais voltou. Nasceu por acaso, de passagem, com seus olhos ucranianos que parecem folhas sopradas por ventos opostos, para o norte e para o sul. Viveu até os quatro anos em Maceió, até os quinze anos no Recife, até os vinte e quatro no Rio de Janeiro, até os vinte e oito em Berna, na Suíça, até os trinta e sete em Washington. Quando se separou do marido, voltou para o Brasil. Escolheu o Rio de Janeiro para morar ... Morou na Tijuca quando chegou ao Rio. Ao voltar de sua peregrinação com o marido, escolheu morar no Leme, bairro vizinho a Copacabana, com a mesma praia, a mesma calçada de pedras portuguesas, o mesmo entardecer.[90]

No trecho acima aparece claramente o comprometimento de Ana Miranda com a proposta da série Perfis do Rio. Sem dúvida uma considerável demarcação da cidade na vida de Clarice e de Clarice na vida da cidade.

Toda a narrativa de Ana Miranda focaliza uma Clarice que se busca incessantemente em questionamentos sobre tudo e sobre todos, tal como as personagens da obra clariciana, angustiadas e em busca de respostas, ainda que saibam, de antemão, que essas respostas não as salvarão, porque estão condenadas pela vida e pelo modo que existem no mundo. A romancista contemporânea molda a sua personagem de acordo com essa introspecção tipicamente feminina e toda a narrativa se conforma num espaço de interioridade que reflete o âmbito psicológico do foco narrativo, e que também está circunscrito à dimensão da casa. A escrita se firma, então, como uma prospecção do terreno clariciano e, ao mesmo

---

[89] BORELLI, Olga. *Clarice Lispector*: esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 112.

[90] MIRANDA, *Clarice*.cit. p.17

tempo, *locus* discursivo onde se entrecruzam questões de literatura, gênero e identidade femininas. Também para Nádia Gotlib[91], a escritora parece ter feito da sua escrita um meio de procurar uma identidade, e o seu nome, Clarice – variação de Clara, do latim "brilhante", podendo significar "que ilumina" – guarda correspondência com esse movimento de conhecimento de si e do mundo[92]. Assim, Clarice Lispector buscou-se profundamente nas histórias e personagens que criou, nas memórias que recuperou e que aparecem vivas em crônicas e contos, e tentou desvendar-se em personagens como Macabéa, sobre a qual escreveu "Nunca pensara em 'eu sou eu' " e que no romance afirma: "...Não sei bem o que sou...Não sei o que está dentro do meu nome"[93]. Há declarações nas quais Clarice procura um significado, uma origem para o seu sobrenome: "um nome latino, né, eu perguntei para o meu pai desde quando havia Lispector na Ucrânia. Ele disse que há gerações e gerações anteriores. Eu suponho que o nome foi rolando, rolando, perdendo algumas sílabas e se transformando nessa coisa que parece "lis do peito", em latim: flor de lis"[94]. Nesse processo de busca, a escritora transcreve experiências psíquicas que sustentam o seu processo criativo, numa linguagem que promove a evasão dos significados, transformando-os sempre. A transgressão parece resultar também da procura intensa de uma expressão que ultrapasse os limites das palavras, da gramática, das regras, dos riscos nem sempre aceitos, ou possíveis. Assim, a estreia de Clarice Lispector, em *Perto do Coração Selvagem*, de 1943, livro escrito, segundo depoimento da autora, "com muita angústia"[95], com a dificuldade de colocar no papel, em casa, "as ideias experimentadas no dia anterior"[96], enquanto trabalhava no jornal, não foi exatamente fácil. A obra destoava de um tipo de literatura que se fazia desde os anos 30 do

---

[91] GOTLIB.op.cit.p. 98.
[92] A sequência de acepções e significados do nome Clarice quer apenas ilustrar um movimento de busca, de auto-conhecimento em Clarice Lispector e na personagem criada por Ana Miranda, sem a pretensão de constituir uma linha ontológica.
[93] LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela.* Rio de Janeiro: Rocco,1998. p.36 e 56
[94] Clarice Lispector. Alô Escola. Disponível em: <http://www2.tvcultura.com.br/aloescola/literatura/claricelispector/index.htm.> Acesso em: 08 de março de 2009.
[95] GOTLIB, op.cit.171.
[96] Ibid.

século passado, que remetia ao retrato da realidade social, como denúncia dos problemas resultantes da consciência do subdesenvolvimento, marca do romance regionalista daquela década. Apesar disso, procurou as editoras. Álvaro Lins rejeitou-o de imediato, e a escritora conta que lhe deu o livro e depois lhe telefonou para saber sua opinião, ao que ele lhe respondeu: "olha, não entendi seu livro não, viu?"[97]. O livro, recusado pela José Olympio, foi publicado pelo jornal *A Noite*, onde Clarice trabalhava, sendo que as despesas com impressão e publicação seriam por conta do jornal e os lucros, caso viessem, também.

As primeiras críticas denotavam a percepção de um parentesco com Joyce e Virgínia Woolf. Àquela época esta era uma questão relevante para a crítica, e Clarice rebatia, a despeito do título retirado de *Retrato do artista quando jovem* – por sugestão do amigo Lúcio Cardoso – dizendo não os ter lido. Essa autodefesa, reiterada em depoimentos e cartas da autora, evidencia, provavelmente, a sua intenção de, ao negar tal filiação, estabelecer-se como escritora, fixar a sua identidade literária, para além de tantas outras que as páginas deste e dos romances que se seguem procuram escavar.

É claro que essa circunstância é sabida por Ana Miranda, e é em cima desses depoimentos e desabafos da escritora que ela procura construir um perfil para Clarice Lispector, lançando-se a uma escritura plasmada nas suas experiências lingüísticas e existenciais, vivências exploradas nas suas biografias e nas obras. A narradora reflete sobre a escrita de Clarice Lispector, sobre a sua voz e, em um processo metalingüístico, molda a sua Clarice: "O que todos querem de mim? Por que todos querem algo de mim? Pergunta Clarice ... Uns a querem amar. Outros possuir. Outros, ainda, abrir sua alma como um cofre para lhe arrancar tesouros. Outros a querem destruir. Dizem: Ela tem uma dicção estranha. Ela nunca aprendeu o português porque é russa. Olha, eu não entendi você não, viu?..."[98] A última frase é, claramente, uma referência à critica de Álvaro Lins, mesma sintaxe, quase o mesmo

---

[97]Ibid. p.173.
[98] MIRANDA, Clarice. cit. p. 30.

sentido, não fosse pela sutil substituição da palavra livro pela palavra você. Indício de que também Ana Miranda acaba por (con)fundir autora e obra.

Reconstruir Clarice Lispector e a cidade do Rio de Janeiro vivida por Clarice é um trabalho fragmentário que tenta capturar a personalidade – a vida literária, a vida comum da mulher que trabalha e cria os filhos – e recompõe um drama existencial e lingüístico, o drama da expressão que busca desesperadamente creditar nas palavras o que parece impossível, o indizível da realidade. Mesmo assim alça vôo, e no céu das palavras encontra o infinito, os fios do labirinto que se entrecruzam na teia da linguagem. E é justamente o que faz Ana Miranda: sua escrita parece se pautar pela aproximação com o processo criativo de Clarice Lispector, pela atenção a circunstâncias importantes na vida e na obra da escritora.

Eneida Maria de Souza, em *Pedro Nava: O risco da memória*, ao discorrer sobre o processo de construção deste ensaio biográfico, se baseia no conceito de biografia como biografema, termo que remete à prática adotada por Barthes em seu *Roland Barthes por Roland Barthes*, e que equivale à "construção de uma imagem fragmentada do sujeito, uma vez que são abolidos do discurso da memória o estereótipo da totalidade e o relato de vida como registro de fidelidade e autocontrole"[99]. O biografema mantém a relação ambígua entre grafia e gravura, favorecendo uma visão parcial da vida do escritor. Esse conceito ultrapassa o que se entende por biografia, enquanto forma fechada e inflexível, instaurando uma escrita precária da vida e da obra de determinado autor, através da superposição de textos e vozes, informações que vão compondo um painel, dispensando uma cronologia exata e estimulando uma liberdade de criação que acaba por estabelecer vínculos, analogias e relações entre o real e o ficcional. A lição, apesar de referir-se à configuração de um painel biográfico das memórias de Pedro Nava, parece pertinente ao trabalho que Ana Miranda desenvolve nesta e nas outras metabiografias.

---

[99] SOUZA, Eneida Maria de. *Pedro Nava*: O Risco da Memória. Juiz de Fora: FUNALFA, 2004. p.33-34.

A fusão das várias linguagens, vozes e textos na elaboração dessa ficção tem como conseqüência imediata a ambigüidade da autoria, posto que essa se tornaria eivada de "vícios" por resultar ora de fantasia deliberada, ora de documentação, instaurando uma espécie de colaboração entre historiador e ficcionista.

Nesse sentido, o trabalho de Ana Miranda em *Clarice* reflete o desejo de possuir também a voz da escritora, de transcender-se e de alguma forma ser outra. A literatura parece imprescindível nesse caminho, e é assim que ela responde, em entrevista, à pergunta "o que representa a literatura em sua vida?": "é o meu trabalho, é o meu alimento espiritual, é a minha vida, não poderia mais viver sem literatura, seja lendo, seja escrevendo".[100] Para Clarice Lispector, conforme resposta que dela obteve a amiga Olga Borelli, em 29 de setembro de 1975[101], escrever é, apesar de problemático, necessário porque para ela, "escrevendo a gente entende o mundo mais um pouco do que não escrevendo"[102]. Numa crônica ela afirma que a escrita é, como já se suspeitava, uma busca diante de uma "espécie de solidão de não pertencer". E essa é uma vertente importante na interpretação da vida e da obra de Clarice Lispector[103]. Imigrante russa, judia, jamais falou russo ou iídiche, as línguas dos pais. Nasceu no meio do caminho, enquanto a família decidia se vinha para o Brasil ou ia para os Estados Unidos, numa pequena aldeia da Ucrânia, Tchechelnik, e chegou ao Brasil, em Maceió, aos dois meses de idade. Ainda criança mudou-se para o Recife e na adolescência para o Rio de Janeiro. Depois do casamento com o diplomata Maury Gurgel Valente, seu colega do curso de Direito, morou em Belém do Pará, na Itália, na Suíça, na Inglaterra, nos Estados Unidos. Tudo isso, aliado à aparência estrangeira, à dicção, e ao nome esquisito – de início pensaram tratar-se de um pseudônimo – sempre contribuiu para uma identidade

---

[100] MIRANDA, Helder. RG de Ana Miranda: A literatura permeia tudo. Resenhando. Disponível em: <www.resenhando.com/rg,>. Acesso em: 29/10/2008.
[101] GOTLIB.op.cit. p.434.
[102] BORELLI, Olga. Clarice Lispector: esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 98.
[103] ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 12.

esquiva. Yudith Rosenbaum[104] fala em uma diáspora pessoal que se reflete tanto no exterior quanto no interior. Assim, esses personagens, sempre em conflito, carentes de autoconhecimento, aparecem como marca indelével da uma autora que narra múltiplas experiências psíquicas, tendo como foco central a consciência individual que tenta captar o real, e disso decorre uma escrita fragmentária, marcada por uma crise de subjetividade. Nádia Gotlib, a partir da crítica de Lauro Escorel[105], que descreve a personagem Joana, de *Perto do Coração Selvagem*, como um ser destinado à solidão porque é incapaz de aceitar limites, vivendo em constante estado de ansiedade, compara uma frase da personagem – “Nunca penetrei no meu coração” – como uma máxima que fosse inerente à personalidade de Clarice Lispector[106]. É esse o mistério a que se lança Ana Miranda, ao recuperar a escritora. Ela quer desvendá-la, conhecê-la em sua linguagem, procurá-la em seus personagens e, por fim, fazer da sua Clarice um personagem possível de Clarice Lispector e, a um só tempo, ela mesma.

As duas romancistas parecem adotar, ainda que em perspectivas diversas, a escrita como mecanismo de conhecimento de si, do outro ou do mundo. Ambas vinculam solidão e necessidade de busca de conhecimento, condições inequívocas para o ofício de escritor. Mas, ao que parece, a maior aproximação entre ambas é o enfrentamento do risco da transgressão. Em Clarice Lispector, a ruptura com a linearidade da narrativa, a subversão da palavra em favor de uma lírica inovadora, capaz de propiciar infinitas formas de comunicar; em Ana Miranda, a coragem de procedimentos estéticos que, já na sua estréia, com *Boca do Inferno*, de 1989, provocaram a crítica por abalar questões que, no meio e na prática artística, ainda estavam incólumes: o estatuto da autoria e o direito autoral. Muito já se tinha discutido e teorizado sobre o assunto, mas na prática, ao menos no Brasil, parece se tratar da primeira grande polêmica à qual se seguiram discussões inumeráveis que permitiram reflexões que, em épocas de profundas transformações tecnológicas, e de facilidades de transmissão de

---

[104] Id. p. 13
[105] ESCOREL, Lauro. Prêmio da Fundação Graça Aranha de 1943. *A Manhã*, 29/10/ 1944.
[106] GOTLIB.op.cit. p. 185.

conhecimento e de reprodutibilidade, permitem repensar toda uma série de valores consagrados pela ordem jurídica.

### 1.1.4 Dias e Dias: o exílio de uma palmeira à espera do sabiá.

*Dias e Dias* é o quarto romance metabiográfico de Ana Miranda, e reescreve a trajetória de Gonçalves Dias. A linguagem do livro procura, privilegiando captar a expressão romântica do poeta, moldar uma enunciação capaz de se aproximar de uma representação e de um modo de sentir profundamente vinculado ao ideário romântico. Publicada em 2002, a obra foi a vencedora do Prêmio Jabuti de 2003, na categoria romance.

O cerne da narrativa é a espera de Feliciana, que conta, como num diário, a sua experiência amorosa iniciada por um par de versos que Gonçalves Dias – “Antônio" - lhe teria escrito no papel de embrulho de feijão, na mercearia de propriedade do pai do poeta, onde ele trabalhava, ainda menino, na cidade de Caxias, Maranhão, na primeira metade do século XIX.

Para além de uma arqueologia do quotidiano, de uma abordagem da história da vida familiar e doméstica do sertão maranhense, no século XIX, a autora faz de *Dias e Dias* um espaço onde se expõem questões da escrita feminina. O leitor pode identificar no romance uma interlocução bivocal: falam duas mulheres, uma no século XIX e outra no século XXI. Com efeito, Feliciana, narradora homodiegética, apesar de não ser a personagem principal (o foco de Ana Miranda é trazer ao público a situação textual-biográfica de Gonçalves Dias), tem a sua história atravessada pela do poeta. Mais uma vez constata-se o descentramento da figura do autor, da personalidade literária - mecanismo utilizado também em *A última quimera* - sendo a sua trajetória pessoal e literária recriada e vinculada aos acontecimentos da vida de Feliciana, uma figura imaginária que encarna a situação obscura da mulher nos anos de 1800. Por esse ângulo, compreende-se a aparente inversão de hierarquia que se instaura na

ficção pelo fato de uma mulher, confinada aos desígnios patriarcais, trazer à luz um dos maiores expoentes do romantismo brasileiro. Ademais, a despeito da injunção paterna, com vistas a "providenciar" o seu casamento com o professor Adelino, Feliciana consegue escapar a essas determinações, mantendo-se fiel ao seu amor por Antônio. Ela se determina e elege os seus objetos de amor: a arte, a poesia e a literatura, todos intermediados pela relação fantasiosa que mantém com o poeta Gonçalves Dias. Essa relação ao final da narrativa se substitui, quando o professor Adelino, captando esta fixação de Feliciana, a "convida" a substituir uma arte por outra: a literatura pela música, arrebatando-a com os sons do seu bandolim, do enlevo ao amor carnal, afinal concretizado.

No romance, a personagem feminina é também quem escreve, tática que parece ser utilizada por Ana Miranda para estabelecer pontos de contato entre a situação intelectual da mulher do século XIX e a dos dias atuais. A escritura de Feliciana assume contornos que encontram correspondência nos modelos narrativos estabelecidos como pertencentes ao universo literário feminino. Não se quer, com isso, determinar o tipo de literatura que fazem as mulheres, mas historicizar as elaborações artísticas que aparecem com mais vigor a partir do século XVIII, sobretudo na Europa. Preliminarmente, ressalta-se que o gênero do romance ganhou força e público entre as mulheres, que a essa época começam a adquirir uma nova condição, pelas transformações dos costumes, ainda pequenas, mas suficientes para provocar sensíveis alterações na esfera social, especialmente entre aquelas de classes superiores que começavam a dispor de algum tempo livre e a receber alguma instrução. Assim é que, de consumidoras dos "folhetins", as mulheres vão, pouco a pouco assumindo o papel de ficcionistas. A literatura produzida por ou para a mulher refletia a sua situação dentro de uma ordem que ainda não lhe conferia autonomia. Se o seu mundo estava restrito aos limites domésticos, e suas relações não ultrapassavam o âmbito familiar, pode-se imaginar que as experiências dessas mulheres, vez que estavam excluídas das outras vivências sociais, sem ter

acesso de forma independente aos assuntos da vida prática, estavam muito vinculadas a uma ordem sentimental, inclusive esta, interditada pelas leis e costumes, tônica privilegiada nos romances do século XIX[107].

A escrita feminina, nesse sentido, parece encontrar a sua expressão mais freqüente em narrativas que remetem para os dramas pessoais, posto que é, inequivocamente, voltada para o interior, configurando-se numa escritura que se organiza em torno de um "eu". O espaço privado não se reduz ao âmbito doméstico, mas é, antes de tudo, o local da condição feminina, embora, muitas vezes, descrever esse pertencimento implique vinculá-lo também à casa e às relações familiares que acabam sendo absorvidas pela tensão íntima. *Dias e Dias* parece resultado de uma composição duplamente feminina, apresentando-se como romance-diário. Atente-se também para o fato de, graficamente, a obra mimetizar a forma do diário – esse gênero historicamente vinculado à esfera privada e ao ser feminino – inclusive na disposição dos títulos dos capítulos, cuidadosamente impressos em letra cursiva. No romance em questão, a personagem Feliciana escreve cartas jamais entregues a Antônio, sem a pretensão de, através dessas correspondências, chamar a atenção do poeta. A personagem apenas escreve, como desabafo, e por necessidade de se construir identitariamente. Suas palavras contêm um sofrimento que ela não ousa confessar, sentimentos coibidos pela moral vigente no século XIX. Feliciana escreve escondido, como faziam as primeiras escritoras, salvando os seus textos das censuras de familiares, ocultando o que sentiam como transgressão: pensar sobre si mesmas e sobre sua condição. Hoje, entretanto, assiste-se à exposição desenfreada das emoções e da vida privada, em blogs, memórias e autobiografias, e

---

[107] Sobre a literatura feminina, entre outros textos, cf. PERROT, Michelle. Lo spazio del privato. In Franco MORETTI (org). *Il romanzo*. 5 vols. Torino: Einaudi, 2002-2003. IV. Temi, luoghi, eroi. p.495-520. Textos fundamentais para a discussão sobre mulheres e literatura são obviamente os ensaios de Virginia Woolf, *Um teto todo seu* (Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985) a As mulheres e a ficção (in *O momento total*, org. Luisa Maria Flora. Lisboa: Ulmeiro, 1985). A reflexão sobre o papel da mulher na sociedade tem um de seus primeiros e mais importantes momentos no ensaio de Mary Wollstonecraft (a mãe de Mary Shelley), *Vindication of the Rights of Women*, de 1792 (London: Penguin, 1975); Wollstonecraft escreveu também dois romances, *Mary* (1788) e, significativamente, *The Wrongs of Woman* (1798), Oxford: OUP, 1987.

ao crescente interesse do público por biografias, metaficções, e demais produções culturais vinculadas a um contexto "real".

Nos avanços da história das lutas pela emancipação, a escrita feminina, em alguns casos, acabou prejudicada por representar mensagens de protesto ou denúncias da situação de subjugação da mulher, tanto assim que no século XIX os romances eram quase sempre autobiográficos. Entretanto, a mudança de atitude frente a essa forma de engajamento, graças também às modernizações na ordem dos costumes e dos direitos conquistados, provocou uma grande transformação na postura das ficcionistas, retirando da sua escrita o tom amargo e, não raro, o ressentimento. A expressão torna-se mais e mais serena, e a literatura o espaço de discussão das questões femininas, permitindo-se que as mulheres comecem a explorar literariamente a sua condição. Nesse sentido, a ficção de Ana Miranda se insere como trabalho de investigação de costumes, propiciando ao leitor o confronto entre a situação da mulher no passado e no presente, ao tempo em que, ela mesma, em sua escrita, dá o seu testemunho sobre os grandes êxitos da mulher intelectual que se arvora por temas culturais e políticos, pois retratar o passado é também uma forma de discutir o futuro. A escrita de Ana Miranda volta-se para a linguagem, e Feliciana personifica a condição feminina incrustada num tempo em que o universo da mulher era a casa e as emoções, ou o amor, quase sempre infeliz.

O livro foi inspirado, conforme informação que antecede o início do romance, pelo poema não publicado "*Dias após dias*", de Rubem Fonseca, que trata da frustração amorosa de Gonçalves Dias, percebida pela leitura das cartas deixadas pelo poeta[108], e também pelas lembranças da viagem feita pela autora, na juventude, a Caxias.[109] Ana Miranda explicou que a poesia de Rubem Fonseca a fez se interessar pelo criador de *Canção do Exílio*, empreendendo, então, a releitura de sua obra. Além da motivação histórica, tônica de quase

---

[108] MIRANDA. *Dias e dias*: Romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 241.
[109] MIRANDA. Caxias de Gonçalves Dias. *Caros Amigos*, março de 2009. p.08.

toda sua escrita, a romancista afirma ter travado também um reencontro com uma linguagem exasperada, com um legado literário e com fatos de vida que a comoveram a ponto de empreender nova aventura ficcional[110]. Dados biográficos como a separação, ainda menino, da mãe biológica, as privações e imensas dificuldades financeiras passadas em Portugal, quando estudante, período em que chegou a receber auxílio de colegas brasileiros e, por fim, as desventuras amorosas e um casamento sem paixão, estão presentes em quase todas as biografias do poeta e muitas vezes emergem do seu texto, em versos de extrema emoção e arrebatamento. As informações acerca da vida do poeta maranhense são fartas e, além disso, ele deixou vasta correspondência que trocava com amigos e confidentes. Esse material, que se soma aos inúmeros estudos bibliográficos, dá sustentação ao enredo do romance-diário no qual Feliciana conta a sua história de amor por Gonçalves Dias, um amor que não chega a se realizar materialmente, inspirado, pelos versos escritos pelo menino no embrulho de feijão entregue à moça: "...quando terminei de ler os versos de Antônio no papel de embrulho eu estava apaixonada por ele, irremediavelmente apaixonada por um menininho gasto pela dor antes do tempo...".[111] Na fantasia da personagem, apesar da contestação da amiga Maria Luiza, que sempre a chamava à realidade, o poema teria sido escrito para os seus olhos: "Antônio é fraco com as mulheres e nunca é sincero com elas, nem consigo mesmo, sincero apenas com Alexandre Teófilo e com a Poesia, sua Musa, por isso acredito que o poema tenha sido inspirado nos meus olhos, que ele via verdes mas infelizmente são da cor do mel, um mel turvo, quase verdes quando olho a luz, o mar.."[112]. O trecho parece uma referência a *Olhos Verdes*, poema que recupera um maneirismo quinhentista que se combina com verso moderno:

---

[110] MORAIS, Eunice. Dias e Dias. *Revista Letras*, Curitiba, n.60, p.457-459, jul/dez 2003.
[111] MIRANDA. *Dias e Dias*, cit. p.22.
[112] Id. p.33.

> São uns olhos verdes, verdes,
> Uns olhos de verde mar,
> Quando o tempo vai bonança,
> Uns olhos cor de esperança,
> Uns olhos por que morri;
> Que ai de mi!
> Nem já sei qual fiquei sendo
> Depois que os vi![113]

As informações sobre as idas e vindas do poeta chegam a Feliciana através de Maria Luiza, mulher do amigo e confidente do poeta, Alexandre Teófilo, com quem Gonçalves Dias trocava cartas: "e essas cartas são verdadeiros relatórios da vida de Antônio, muito sinceros, os homens costumam abrir seu coração aos outros homens de uma forma como nunca o fazem para as mulheres ..."[114].

O romance trabalha com a temática histórica e literária, recriando o momento de formação da nacionalidade brasileira – apoiada no ideário romântico de valorização das raízes históricas como proposta de afirmação de um povo –, com aspectos culturais e sociais, como a revolta da Balaiada e os episódios de conflito ocorridos após a independência, no Maranhão do século XIX e, no plano das relações pessoais, recuperando um modo de ser e sentir, através de uma espécie de retrato da alma da narradora, Feliciana, e resgatando a atmosfera romântica de um mundo de sonhos e de idealizações. A protagonista leva ao extremo o amor idealizado, e vive a eterna espera pelo poeta. Antônio vai estudar na Europa, volta à terra natal, vai para a capital da província, vai para a corte, retorna à Europa, vive grandes amores, aventuras, desilusões e, enquanto isso, Feliciana sofre e sonha, sonha e espera, espera e ama, sem jamais tomar uma atitude sequer, passivamente. Não manda cartas, nem provoca encontros: a verdade é que a ação mataria o sonho, e ela quer sonhar o amor, quer vivê-lo em sua irrealidade e recusa o amor concreto que lhe oferece o professor Adelino; recusa também a possibilidade de vida que estava destinada às mulheres do seu tempo. Feliciana quer para si

---

[113]RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. Seleção, introdução e notas. In: DIAS, Gonçalves. *Poemas de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: Ediouro. p.90
[114] Miranda. *Dias e dias*. cit. p. 17.

um mundo de poesia, de devaneio, de arte, e nesse mundo não cabem a concretização do amor, deveres familiares, matrimoniais e domésticos, toda uma rotina que conspurcaria a aura de enlevo e transcendência do amor, destruindo a beleza e a
grandiosidade da arte que o expressa. Com efeito, o amor feliz não faz história, não tem lugar o encontro harmonioso, nem o erotismo pacificado dos amantes, o que transborda é a irrealização, a constante fome de amor, o amor pelo amor e toda simbologia e mitos que o adornam. O amor anda sempre próximo da morte, eis o cerne da lírica amorosa do ocidente[115].

A protagonista de *Dias e dias* vive de sonho, da quimera lírica do amor inatingível, literário. Ela preenche a sua existência com as poesias de "Antônio", com as notícias que recebe dele, vive de literatura, uma vida de segunda mão. E escreve sobre esse devaneio, uma escrita que se alimenta de fantasia, da dor de amar em silêncio e em solidão, trabalhando como uma monstruosa máquina de sofrer. E assim, devora as cartas de Gonçalves Dias, nutre-se dos seus dilemas afetivos, da sua vida, dos seus versos, da sua alma de poeta que busca o ideal, o inacessível, a musa inspiradora, esse lugar vazio da literatura que as mocinhas românticas sonhavam ocupar, o lugar que "Antônio" reservara a Ana Amélia, de quem Feliciana se considerava muito diferente, porque "ela é verdadeiramente triste, verdadeiramente voluptuosa em suas negras asas trágicas, propícia ao que necessita qualquer poeta, o amor impossível perpetua o desejo, o desejo nunca realizado inspira a poesia."[116]. Nesse sentido, a narrativa confessional de Feliciana corresponderia a um imaginário feminino cuja expressão estaria mais vinculada ao íntimo, ao amor, e projetaria no seu discurso as aspirações de uma comunidade que ansiava por construir-se enquanto sujeito que sente e ama. Suas ações se consubstanciariam, assim, em uma espécie de canibalismo amoroso, invertendo radicalmente o significado desta expressão na obra de Affonso Romano de Sant'Anna, porque Feliciana, através de seu amor imaginário, expressaria a neurose feminina e a dificuldade de

---

[115] Sobre o assunto cf. ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no ocidente*. São Pulo: Ediouro, 2003.
[116] Miranda. *Dias e dias*. p. 135.

existir autonomamente, a não ser pelo filtro do amor romântico, e como tal, construção fictícia[117]. Feliciana, e mais ainda a autora atrás dela, parece identificar-se com a ideia de que "o escritor é uma espécie de sonhador de utilidade pública"[118], e que ele fabula não apenas os seus, mas os desejos coletivos, alimentando a sua criação desse onirismo social.

Em Feliciana, o sentimento amoroso se alimenta de ausência. O primeiro capítulo, intitulado "A Volúpia da Saudade", se inicia com o prenúncio da morte do poeta, com a espera, em São Luís, pela chegada do navio que o traz da Europa, tendo na folha que o antecede uma carta manuscrita que Feliciana teria escrito à amiga Maria Luiza: " há dias e dias sinto o meu coração como um sabiá na gaiola com a porta aberta, tenho vontade de girar, girar até ficar tonta e cair no chão, como eu fazia quando era menina".[119] Ao longo da sua narrativa Feliciana conta seu amor povoado de sonhos e recordações, que são quase todas da ausência de Antônio. A personagem parece afastada do mundo real e realiza automaticamente as tarefas domésticas, sendo sempre chamada à realidade por Natalícia, a tia, meia irmã da mãe, que a criou e que desde a sua morte assumiu a organização da casa. Feliciana vive um constante estado de irrealidade, tal como o explicita Barthes, que em contraposição ao conceito de desrealidade, afirma a irrealidade como um modo diverso de ver o mundo, a partir da fantasia[120]. As coisas passam a ter outro valor em função do imaginário; a desrealidade

---

[117] Aqui referimo-nos ao livro de Affonso Romano de Sant'Anna, *Canibalismo amoroso*: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia. São Paulo: Brasiliense, 1984. Em linhas gerais, a obra reconstrói, através de textos da poesia brasileira, uma história do desejo masculino e sua projeção no ser amado. O modo de amar e desejar a mulher vai, assim, se transformando, conforme se operam as mudanças nos costumes e modos de expressão de cada momento, fazendo oscilar a imagem feminina, de ser distante e ideal, etéreo, apenas para a contemplação, a seres carnais, palpáveis e deglutíveis. Nas palavras do autor, na introdução ao trabalho, trata-se de um estudo psicanalítico de obras e textos que procura captar o desejo na cultura brasileira através da poesia produzida. A compreensão do inconsciente desses poemas poderia ajudar a esclarecer o inconsciente de uma comunidade e seu modo de vivenciar o sentimento amoroso. Desse modo, o que no poema se poderia identificar como indício de neuroses dos poetas e, portanto, individuais, seriam alienações coletivas postas em circulação pela expressão literária. A criação literária seria, então, um processo de mastigação desses delírios sociais, apresentados posteriormente, elaborados e transformados pela linguagem literária.

[118] FONSECA, André Azevedo da. *Sonhador de utilidade pública*: Affonso Romano de Sant'Anna conversa sobre os universos paralelos da mente do escritor. Disponível em < http://azevedodafonseca.sites.uol.com.br/santanna1.html>. Acesso em 06.06.2010.

[119] MIRANDA, *Dias e Dias*. cit. p. 15.

[120] BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*.Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo, Martins Fontes, 2003. p. 121-128.

também significa a perda do real, mas não há nenhuma substituição imaginária como forma de compensação – tudo está imóvel, inabalável. Há uma forte ligação com a loucura, enquanto na irrealidade o vínculo se faz com a neurose. Assim, a personagem central da trama de Ana Miranda entrega-se a um desvario amoroso que é só seu, inventa um objeto de amor e o faz inatingível. As cartas escritas a Antônio jamais lhe serão entregues, e os raros encontros fortuitos, sempre que possível, serão abortados.

> ...pensar em Antônio era viajar na minha imaginação, na verdade eu não queria encontrá-lo, tinha até medo disso, e às vezes antes que cruzássemos na rua eu escapava numa carreira, ainda mais se eu estivesse mal-vestida, descabelada, eu queria mesmo era um eterno monólogo, disse Maria Luiza, no dia que eu encontrasse de verdade Antônio, conversasse com ele, olhasse dentro de seus olhos, ele seria um estranho para mim[121].

O romance é permeado por um discurso amoroso que instala uma espécie de ordem cíclica que liga as figuras discursivas em seu movimento constante na imaginação do sujeito amoroso. De fato, Barthes afirma que *dis-cursus* é a "ação de correr de cá para lá, são as idas e vindas, caminhos, intrigas..."[122]. Aquele que ama move-se por caminhos da sua própria mente, em percursos contraditórios e contra si mesmo, mas o movimento não é dialético, é rotatório, como num eterno retorno. Sua ação se faz através da linguagem que vai se compondo em meio às situações que provocam o surgimento das figuras na mente do sujeito amoroso, sem uma ordem exata, mas instaurando-se como acaso. Esses pedaços do discurso são as figuras, que não devem ser entendidas pelo aspecto retórico, mas pelo que têm de movimento, gesto corporal. Então o amante se deixa aprisionar por suas figuras e se entrega ao vai-e-vem dos movimentos mentais. A figura é o amante em ação, e se torna visível conquanto se consiga distinguir nela algo ou alguma experiência conhecida. Desse

---

[121] MIRANDA, *Dias e dias.* cit. p. 77
[122] BARTHES, op. cit. p. XVIII.

modo, uma figura existe se pelo menos alguém puder identificá-la como verdade, como "cena de linguagem"[123].

O texto metabiográfico ao qual nos reportamos – *Dias e dias* – surge do emaranhado de figuras que vão tecendo o discurso amoroso, pleno de desejo, imaginações e declarações. As cartas escritas por Feliciana, e jamais entregues a Antônio, são figuras, testemunhos vívidos, mas fragmentários do sentimento que a une ao poeta, bem como o gesto de leitura que ela empreende das cartas que este escreve a Alexandre Teófilo, seu amigo e confidente. Leitura que a informa da vida de Gonçalves Dias, seus pensamentos, dores e aflições.

A espera de Feliciana resulta numa narrativa íntima, como um diário que, enquanto tal, não pode ser lido por ninguém: em um certo momento, ela escreve uma carta e, por engano, a remete a Maria Luiza, porque jamais teria coragem de mostrá-la a quem quer que fosse, muito menos ao seu amado: "...procurei as páginas que havia escrito para Antônio, ansiosa para reler aquilo tudo, mas não as encontrei... fiquei desesperada, teria papai a encontrado? Eu sentia pavor de que ele descobrisse... e sofri dias seguidos com o desaparecimento da carta"[124]. Assim como sua angústia e as lembranças poderiam ser consideradas como espécie de suplemento do qual o leitor se apropria, acrescentando, subtraindo sentidos e repassando para outros, as figuras se expõem não como uma definição, mas como explicação, narrativa, esquema, mostrando-se como argumentos que não se referem e menos ainda definem o sujeito amoroso, mas tão somente a sua fala. A figura é como um alerta ao leitor que o conduz nos meandros do texto, e é parte de uma sobreposição da linguagem que produz um sentido para além da sua tradução, para além do imediato e objetivo. O sinal pode ser como a palavra, a qual encaminha o leitor a um significado, porque remete imediatamente a uma frase que tem sentido no arcabouço organizativo de sujeito

[123] BARTHES. op.cit. p.XVIII.
[124] MIRANDA, *Dias e Dias*. cit.. p. 223.

amoroso. A figura da espera no romance poderia se formar a partir do pensamento de Feliciana que se percebe "...sempre parada no mesmo lugar feito uma palmeira...", em contraposição à figura do amado "...Antônio era o ausente, ele partia e eu ficava, ele sempre viveu uma eterna partida, em estado de viagem, um pássaro migrador, e eu sempre parada no mesmo lugar feito uma palmeira, e ele, o sabiá que apenas pousa um instante"[125].

Esse discurso amoroso, da ausência do objeto amado, impõe ao amante o sentimento de abandono e transe. Antônio parte, Feliciana fica, e assim "o outro está em estado de perpétua partida, de viagem; é por vocação, migrador, fugidio; sou eu, eu que amo, por vocação inversa, sedentário, imóvel, à disposição, à espera, plantado no lugar, em sofrimento, como um pacote num canto obscuro da estação"[126]. Afirmar a ausência é aceitar a impossibilidade da troca de posições do sujeito que ama e do outro, o que, portanto, significa que o amante admite e aceita o fato de ser menos amado do que ama – sendo esse um papel historicamente ligado ao ser feminino – e que é capaz de elaborar essa dor através da criação poética, como nas cantigas de amigo da lírica galego-portuguesa. Ana Miranda apresenta os dias e dias de Feliciana que canta ou conta nesse romance-poema a dor do amor distante e impossível, confessando-se com a amiga Maria Luiza.

Feliciana é a grande exilada: presa em sua obsessão romântica, vive à parte do mundo, seu coração se fecha ao amor do Professor Adelino porque tudo nela quer esperar por Antônio, esperar pelo amor. Sua vida gira em torno de uma única idéia e não há circunstância que a demova. Com essa personagem, Ana Miranda reconstrói, a um só tempo, o drama romântico e a condição feminina, personificando em Feliciana o absoluto amoroso, a saudade e a melancolia, temas tão caros ao romantismo, aos quais se acrescenta a preferência pelos assuntos indianistas, todos argumentos exaustivamente explorados pela poesia de Gonçalves Dias. Com efeito, Feliciana quer encarnar esse modo de ser e sentir, um estado de alma que

---

[125] MIRANDA, *Dias e Dias.* cit. p. 118.
[126] BARTHES, op. cit. p. 35-41.

tão bem define um modo de civilização que crê nos ideais de igualdade, liberdade e fraternidade que determinam os movimentos políticos do período, as ideias de amor e arte, de um sentimento maior que a razão, de um sofrimento maior que tudo: "...a poesia é dor, sofrimento, espinho da vida a se entranhar no coração do poeta, poeta que é aquele que sofre sem motivo, aquele que tem a inocência de determinar para sua própria vida sacrifícios de que ninguém toma conhecimento e a ninguém interessa..."[127].

O nome da personagem central, Feliciana, parece emblemático quando pensamos em uma história de amor sem correspondência e cheia de sacrifícios. Feliciana ama em segredo, sofre em segredo, mas um sofrimento leve, esperançoso, que torna a atmosfera da narrativa menos dramática, como uma espécie de decalque da imagem do amor absoluto e da paixão cultivada na literatura romântica. O romance se desenvolve numa época determinada, e nele estão registradas personalidades e fatos históricos: a luta pela independência na província; o conflito entre portugueses e maranhenses; a Balaiada e seus protagonistas como Manuel dos Anjos, apelidado de Balaio por fazer cestos, Cara Preta, Cosme e, ainda, a família do poeta e alguns amigos como Alexandre Teófilo e sua mulher, Maria Luiza, Ana Amélia Ferreira do Vale, grande amor de Gonçalves Dias, e Olímpia Coriolana da Costa, com quem o poeta acabou se casando. A personagem central, porém, é puramente ficcional, apesar de Ana Miranda declarar que a encontrou em seus devaneios, que ela existiu na sua imaginação[128].

O título do romance, *Dias e dias,* sugere temporalidades que se distendem no panorama narrativo: a da história dos acontecimentos que demarcam conquistas políticas e militares, a historia da vida cultural, na qual se insere a figura emblemática de Gonçalves Dias, e a história das coisas miúdas, da vida pequena e quotidiana representada nos dias e dias de Feliciana que são a reconstrução dos costumes da vida familiar e social no sertão do Maranhão.

---

[127] MIRANDA. *Dias e Dias.* cit p.46.
[128] Jornal *Correio Braziliense*: Pensar. Brasília, 06 de outubro de 2002.

O conjunto da obra metabiográfica analisada permite visualizá-lo como espaço de enunciação da autora, que demarca as suas concepções acerca das transformações no modo de se lidar com o conhecimento histórico e os seus ecos na produção metaficcional contemporânea. As personalidades literárias metabiografadas conduzem o leitor crítico a um mapeamento da vida cultural brasileira, desde os seus primórdios, com Gregório de Matos, retratado numa linguagem que procura recriar a expressão e o mundo barrocos, passando pelo momento de formação da identidade nacional com o romântico Gonçalves Dias, e pela *Belle époque*, retratada com as cores do pessimismo e da melancolia de Augusto dos Anjos, para chegar ao modernismo de Clarice Lispector. Os perfis são reescritos com a matéria viva da criação dos que a antecederam, numa poética das coisas vividas. As personalidades artísticas rememoradas são explicitamente seres de papel, concebidos a partir de leituras, vidas e obras, arquivos, manuscritos, textos diversos, interpretações das interpretações. São todos seres do discurso que invadem a ficção e lhe emprestam um caráter político: o de discutir o passado. Entretanto, estas obras, apesar de focalizarem figuras ilustres da cultura brasileira, como já referido, trazem, também, à cena narrativa personagens fictícios que encerram indivíduos não registrados pela história oficial. Em algum momento suas ações recriam a história do quotidiano, trazem à tona a vida e os costumes daqueles que não tiveram voz e nem puderam deixar para a posteridade a sua versão, a prova de que com suas lutas e com suas vidas fizeram parte da construção desse país. Com muita propriedade, Ana Miranda assim respondeu ao *Jornal do Comércio*, sobre o seu interesse de fazer romances com temáticas históricas:

> Na verdade não escrevo biografias, são romances, em que poetas ou escritores são personagens, e o foco não é a biografia desses autores, mas o mundo em que eles viveram. Isso nasceu de meu amor pela poesia, e pela palavra, esses poetas que escolhi como tema são fontes literárias muito ricas. Meus personagens não são apenas escritores, são padres, prostitutas, governadores, índios, moças do interior, bandidos, etc, mas parece que o que tem marcado mais meu trabalho, para os leitores, é a presença dos personagens poetas e escritores. Falo sobre mundos em que a história

> literária é fundamental, sim, em alguns livros, mas há muito mais entre o céu e a terra... As biografias, em geral, mesmo quando objetivas, sempre têm um ar de romance, sempre que se usa a palavra para contar algo, a visão é muito subjetiva, porque a palavra é subjetiva[129].

Para a romancista, o limite entre fantasia e realidade é muito tênue, por isso acaba se confundindo e transforma a linha em teia, uma mistura de fios, de pensamentos, de relatos, pequenas e grandes histórias que vão tecendo o tempo, a vida e a arte.

[129] MIRANDA, Helder. *RG de Ana Miranda: cit*. Acesso em: 29/10/2008.

# Capítulo 02

# A dona da história[1]

[1] O título deste capítulo é uma referência ao filme homônimo, de 2004, dirigido por Daniel Filho, história de João Emanuel Carneiro, Daniel Filho e Tatiana Maciel e roteiro de João Falcão. O enredo discute a crise de uma mulher que, aos 55 anos, fazendo um balanço da sua existência, reflete sobre as suas escolhas de vida, e as conseqüências dessas opções. Transportando-se ao passado, ela se torna "a dona da história" ao avaliar as alternativas e caminhos, as outras histórias possíveis. A analogia entre o filme e a ficção de Ana Miranda parece pertinente, quando se pensa no processo criativo da romancista, seu encontro com o passado ao qual ela procura dar novas perspectivas, novas leituras e, sobretudo, desfechos e intervenções amparados pela natureza ficcional dos seu textos.

## Ecos do barroco

O primeiro romance de Ana Miranda, *Boca do inferno*, publicado pela Companhia das Letras em agosto de 1989, trazia, em nota de orelha, e a título de apresentação, um texto não assinado que buscava demonstrar a sua inserção como uma "das primeiras obras ficcionais brasileiras de importância literária na nova vertente romanesca que trata das lacunas da história"[2], uma das principais da ficção dos anos 1990, conforme já referido no capítulo anterior[3].

Sucesso editorial, o romance vendeu 50.000 exemplares[4] e fez a autora despontar na cena literária brasileira. Apesar do reconhecimento inicial, seu trabalho e modo de escrita foram bastante criticados: o "Boca do Inferno" renascia, e o seu ressurgimento instaurava novas polêmicas. Gregório de Matos deixava a Salvador barroca do século XVII e aportava nos cenários de um Brasil que vivia a expectativa do retorno à democracia, aspecto contextualizado na resenha da estudiosa italiana Luciana Stegagno Picchio sobre o primeiro romance de Ana Miranda:

> um retorno ao passado que, entretanto, não comporta aparentemente nenhuma incômoda e sobretudo perigosa ideologia a justificar esta revisitação (permita-me usar a palavra) do passado. Certo, há ainda, mormente nos países ibéricos, escritores como o português Saramago que rejeitam a etiqueta de narrador histórico, mesmo porque para eles a história é apenas um pretexto, lupa para decifrar o presente através do passado, sob a marca de um irônico *nihil sub sole novi*. Mas aqui as motivações são

---

[2] MIRANDA. *Boca do inferno*. Op.cit.
[3] GOMES, R.C. Op.cit.
[4] Cf. MORAIS, Eunice. Entrelaços da ficção contemporânea: Ana Miranda e o romance histórico. Disponível em <www. eunicemorais.blogspot.com/…/ana-miranda-e-o-romance-historico.html>. Acesso em 12/09/07.

> diversas. A nova fome de história que distingue em época pós-moderna a atual literatura sul-americana (tanto de língua espanhola quanto portuguesa), tem um sabor quase romântico de pesquisa das raízes nacionais. Depois de tanto romance e conto social, em perspectiva regional ou urbana, aqui a recuperação histórica é um modo de reapropriação do corpo todo de um país saído de uma ditadura[5].

A publicação do romance estava, decerto, em sintonia com as mudanças de paradigmas na produção artística e literária, resultante de uma "virada antropológica", fruto das transformações pós-estruturalistas que propiciavam grandes mudanças de perspectiva nas ciências humanas. Estavam em voga, desde os anos de 1970, discussões acerca da identidade, das diferenças, das minorias. A arte transformou-se em *locus* privilegiado para o debate sobre essas questões, e o seu movimento muitas vezes apontava para o próprio mecanismo de produção, recurvando-se sobre os textos, sobre a linguagem e sua capacidade de representação do real, dobrando-se e redobrando-se para dentro da história ou das histórias, de acordo com a lógica barroca deleuziana[6]. A dicção assume posição privilegiada ante a desconfiança do seu potencial de apreensão da verdade e ao questionamento da sua própria inteligibilidade, sendo entendida como espaço de conflito, de onde emergem diferenças e exclusões, bem como âmbito no qual se engendram as relações e os jogos do poder.

O primeiro romance de Ana Miranda opera uma releitura da tradição barroca. É interessante pensar as coincidências do começo, considerando-se que o *Boca do inferno* retrabalha os signos e a linguagem da época que, por meio da reelaboração, adquire novo alcance no confronto com a cultura. A autora recupera as vozes das duas figuras emblemáticas da literatura do período seiscentista, Gregório de Matos e Antônio Vieira e, a partir dessa interlocução, estabelece uma realidade ficcional que busca ressignificar o passado no

---

[5] STEGAGNO PICCHIO, Luciana. Congiure e delitti a Bahia. *L'indice dei libri del mese*. Torino, marzo 1992. n. 03, p.09. Tradução minha.

[6] DELEUZE, Gilles. *A dobra*: Leibniz e o barroco. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 4 ed. Campinas: Papirus, 2007.

confronto com o presente. O texto resulta assim de diversas apropriações, aproximações e reconstruções estilísticas que recriam o pensamento e a "razão barroca".

Esse processo de escrita da autora, a recriação ou a reconstrução de uma época e de suas expressões, através de mecanismos intertextuais – citação, alusão, colagens – por um lado poderia se apresentar como mimese de um estilo – o barroco – no qual a criação poética não estava vinculada a um potencial inventivo, mas calcada na ideia do grande poeta como aquele capaz de alcançar os modelos retórico-poéticos estabelecidos, o que poderia servir para legitimar a sua escrita, plena de conteúdos de escritores, críticos, estudiosos e biógrafos; por outro lado, poderia ser lido como uma disposição consciente para inserir-se na cena literária, protagonizando uma nova polêmica, por sua vez inserida no turbulento debate sobre a mítica figura de Gregório de Matos, o personagem principal da trama desenvolvida no romance, e tradicionalmente considerado o primeiro poeta nascido no Brasil. Não se pode deixar de lembrar o trabalho de pesquisa na composição do romance, e é também importante lembrar que Ana Miranda, ao trazer a trama e os personagens seiscentistas no romance *Boca do inferno*, sensibiliza um dos mais contundentes pontos da literatura e da identidade nacional.

Quanto à obra de Gregório, há controvérsias posteriores ao livro de Ana Miranda, sobretudo o ferino artigo de Haroldo de Campos, "Original e revolucionário"[7], que critica as análises feitas por João Adolfo Hansen e Alfredo Bosi sobre o uso dos conceitos de originalidade (Hansen) e carnavalização (Bosi) em leituras da obra do poeta seiscentista, e discussões anteriores que procuraram destituir a questão do plágio na obra de Gregório de Matos, iniciadas a partir de trabalhos como *Gregório de Matos*[8], de Segismundo Spina, em 1946, e que alcançaram excelente reflexão no livro *Gregório de Matos, o boca-de-brasa*[9], de João Carlos Teixeira Gomes, publicado em 1985, um estudo que se apoia no conceito de

---

[7] CAMPOS, Haroldo de. Original e revolucionário. *Folha de São Paulo*: 20.11.1996. *Caderno Mais*!
[8] SPINA, Segismundo. *Gregório de Matos*. São Paulo: Assunção, 1946.
[9] GOMES, João Carlos Teixeira. *Gregório de Matos, o boca de brasa*: um estudo de plágio e criação intertextual. Petrópolis: Vozes, 1985.

intertexto. Note-se que o livro de Hansen, *A Sátira e o engenho*, apontado no texto do concretista, data do mesmo ano da publicação do romance *Boca do inferno*, pela mesma Companhia das Letras, e trata da questão da novidade ou da originalidade do poeta, postulando que a sua obra (e toda a expressão barroca, de um modo geral), condizente com os moldes criativos vigentes na poesia do século XVII, não primava pela originalidade, mas estava atrelada a uma linguagem modelar, lugar comum da retórica da época. Em seguida, Hansen afirma, depois de contestar a autenticidade dos poemas (entrando assim no âmbito da questão filológica), que Gregório de Matos resultou tragado pelo estilo, subsistindo enquanto efeito da linguagem de que faz uso, e que a novidade não se aplicaria ao barroco, exceto como anacronismo, consequência de uma noção de original surgida no romantismo. Com efeito, Haroldo de Campos responde de forma incisiva, começando por rebater as afirmações de que Gregório de Matos, por seus poemas terem ficado apógrafos, seria uma espécie de fantasma, e estabelece uma comparação com a obra de Soror Juana Inés de La Cruz, inquestionavelmente declarada original em relação a Góngora no estudo de Octavio Paz, *Soror Juana Inés de la Cruz:* As armadilhas da fé, para questionar, por fim, quem ousaria duvidar da sua autoria e da sua presença, estendendo tal questionamento para outras consagradas figuras literárias barrocas, todas elas valendo-se do mesmo código que, apesar da sua força e impressão, não foi capaz de apagar as marcas pessoais desses poetas.

No que diz respeito à questão da carnavalização – emprego do conceito elaborado por Mikhail Bakhtin, relativo ao texto de Rabelais e à cultura popularesca da Idade Média e do Renascimento[10] – e à sua aplicabilidade às poesias satíricas do Boca do inferno, João Adolfo Hansen alude ao fato de essas não possuírem caráter transgressor, nem inconformista e que, apesar de atacarem membros do poder sistematizado na colônia, não lhe faziam real oposição, sendo, ao contrário, conservadoras em tudo, inclusive na repetição das fórmulas

---

[10] BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no Renascimento*; o contexto de François Rabelais. Sao Paulo: Hucitec, 1999.

satíricas herdadas da tradição ibérica. Não há, para o citado crítico, nada além de maledicência.

Reportando-se a essa questão, Haroldo de Campos contesta esse entendimento, evidenciando nas sátiras de Gregório o traço carnavalesco, que não ocorre somente se a ordem vigente for atacada, mas quando se instaura o efeito de riso, resultante da focalização das circunstâncias cômicas da sociedade. Ademais, é pertinente acrescentar ainda, conforme João Carlos Teixeira Gomes, que "o grande mérito de Gregório de Matos foi o de ter sabido dar *cor local* a uma tendência secular da poesia burlesca, temperando habilmente, com a pimenta dos trópicos, a tradicional maledicência dos satíricos ibéricos. Foi assim que ele se fez bem brasileiro."[11]

Desse modo, Ana Miranda reacendeu discussões sobre questões ainda pouco pacíficas acerca da obra de Gregório de Matos, ao tempo em que acirrou ainda mais o debate sobre originalidade e autoria, questões que agora incidem não apenas nos versos do poeta do século XVII, mas sobre o seu próprio romance, cuja escrita se inscreve numa perspectiva intertextual, dialógica, remetendo ao processo constitutivo da figura *sui generis* do satírico Boca do inferno, à circularidade dos textos, orais ou manuscritos, que o imortalizaram como uma das figuras fundadoras da literatura brasileira.

Assim, com o seu romance, Ana Miranda traz à luz esse momento primeiro do confronto cultural que assenta as bases da formação brasileira e americana. A ideia do barroco apresenta-se como ponto de interseção do qual se origina o moderno, e a América é esse local de confluência de estéticas, mitos, línguas, tradições, a síntese de mundos diversos, e o espaço da contra-conquista, para usar a expressão de Lezama Lima[12], noção com a qual ele define o barroco americano e que revela um conteúdo político na reavaliação dessas manifestações

---

[11] J.C.T.GOMES, *cit*., p. 07

[12] LIMA, José Lezama. *A expressão americana*. Tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

culturais. A resposta à Contra-Reforma é a assimilação cultural nos moldes americanos; da mesma forma, no âmbito das experimentações estéticas da alta modernidade, ensaiadas por alguns escritores latino-americanos, essa relação com o barroco demonstrou-se profícua, resultando em novas possibilidades artísticas a partir da reciclagem de temas, estilo e métodos barrocos, surgindo dessa inovação uma expressão *neobarroca*.

A formulação do neobarroco resulta do posicionamento crítico de poetas e ensaístas latino-americanos que procuravam reapropriar-se do passado, pondo-o em diálogo com o presente, com o fito de promover, no âmbito da cultura, uma avaliação das contradições da modernidade na América Latina. Essa reapropriação está consumada na obra de poetas, romancistas e ensaístas como Severo Sarduy, Augusto Roas Bastos, Haroldo de Campos, Octavio Paz, iniciando-se com as reflexões de José Lezama Lima e Alejo Carpentier, nos anos 1950 e 60, e atingindo o seu auge com os romances do *boom* daquela última década, que recuperam as origens barrocas em sua linguagem narrativa. Dentro dessa perspectiva, Irlemar Chiampi define esse momento como proposta moderna que "recicla ideologicamente o barroco como um fator de identidade cultural, dentro da prática da fragmentação, da celebração do novo, do afã de ruptura e da experimentação"[13]. Ademais, essa relação se constitui a partir da oposição entre o conceito histórico de barroco – entendido como estética e discurso vinculados aos ditames da Contra-Reforma, portanto numa ideologia monárquica e aristocrática e, de consequência, antimoderna – e o seu entendimento enquanto oposição ao espírito apolíneo, sendo percebido como forma que renasce sempre para contestar a razão clássica. Tal contradição deixa entrever uma resistência na assimilação por parte da mentalidade latino-americana da noção teleológica de história, mas, por outro lado, os esquemas essencialistas, excludentes, não deixaram de ser absorvidos. Nesse ponto de

[13] CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade*: ensaios sobre literatura latino-americana. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998. Prefácio, pag 12.

interseção, desenvolveu-se a cultura latino-americana, numa dinâmica de contradição e de interlocução com o passado, de onde surgem os restos da civilização que dialogam com o presente, que por sua vez se reapropria do passado colonial ibérico, assimilado já pela americanidade. O barroco, ponto de articulação de signos e temporalidades, fundado sobre o eixo da contradição, pleno de tensões que procuram se conciliar – carne e espírito; vida mundana e vida espiritual; razão e sentido – empresta a sua imagem a uma cultura que não pôde aderir integralmente ao projeto iluminista e, nesse sentido, se insere nas demandas contemporâneas de questionamento das grandes narrativas. O neobarroco, assim concebido, oferece-se, no âmbito da América Latina, como instrumento crítico da Ilustração eurocêntrica, afinando-se com as propostas mais recentes da nova ordem cultural.

Tributárias desse movimento de reapropriação do barroco na literatura dos anos de 1950 e 60, as narrativas das décadas de 1970-1990 divergem das anteriormente mencionadas, entretanto, no tocante à força do papel revisionista da modernidade e dos seus pressupostos ideológicos. Seu *modus operandi* se consubstancia na realização de um trabalho arqueológico que recupera o que o barroco tem de arcaico, para expressar a situação periférica da América Latina em relação ao Ocidente. Assim, o neobarroco é moderno e contra-moderno, posição que o afirma enquanto pós-moderno, e oferece-se como alternativa crítica para repensar a história, tomando-se como base as problemáticas do presente.

No âmbito da história literária, o instrumental teórico e a abertura crítica que a visada neobarroca proporciona para revisão do cânone moderno levam a crítica ao exame dos intervalos não preenchidos até então pela crítica literária nacional, abrindo novas perspectivas de compreensão de uma determinada expressão literária, como faz, por exemplo, Haroldo de Campos[14], ao abordar o paradigma metafísico determinante na sistematização da literatura brasileira e sua constituição enquanto representação do espírito nacional. As imposições

[14] CAMPOS. O *Sequestro do barroco na* Formação da literatura brasileira*: o caso Gregório de Mattos.* Salvador: FCJA, 1989.

historicistas de cunho moderno, estabelecidas pelo romantismo, ceifaram o barroco da historiografia literária brasileira (especificamente na obra de Antônio Candido) e, consequentemente, impediram a sua percepção enquanto momento fundamental na construção inicial, momento que inclui a experimentação: a diferença, como se viu em ensaio anterior do mesmo Haroldo, realiza-se através da forma em que a obra do autor baiano se insere numa genealogia alternativa da literatura brasileira, uma história sincrônica das vanguardas que desemboca finalmente nos próprios Noigandres[15].

Observe-se a sincronia da ficção de Ana Miranda, especificamente *Boca do inferno*, com a discussão dessas questões relativas à identidade e à constituição do cânone literário nacional, bem como das inúmeras controvérsias relativas ao plágio e à autoria que pairam sobre Gregório de Matos, primeiro dos seus personagens literários metabiografados. Inicialmente evidencia-se que o caráter fragmentário e mesmo disperso da obra do poeta do século XVII – cuja produção apógrafa sempre suscitou dúvidas quanto à autoria dos poemas legados pela tradição oral, depois reunidos em códices manuscritos – resulta numa tendência da crítica a avaliar a sua poesia muito mais como expressão de uma época, como uma espécie de documento histórico, do que como uma obra individual e regular. Aliás, no conjunto poético atribuído a Gregório de Matos com certeza figuram outros autores[16]. Alguns críticos, sobre os escritos da época, chegam a afirmar que "criou-se na Bahia o hábito de redigir poemas, em geral satíricos, em nome do escritor (uma espécie de heterônimo *avant la lettre*, pode dizer-se)"[17], acrescentando que nem mesmo a sua alcunha de Boca do inferno foi original, pois se referiu primeiramente a Traiano Boccalini, escritor italiano que viveu entre 1556 e 1613 e escreveu *Ragguagli di Parnaso*, uma sátira política de costume e análise polêmica da literatura. A dificuldade reside na confusão autoral própria de uma época em que

---

[15] CAMPOS. Poética sincrônica. *A arte no horizonte do provável*. 4ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1977, p.206-212.
[16] GOMES, JCT. cit. Passim.
[17] MACHADO. Lino. Ainda a lira maldizente. *A Tarde*, 28/08/1993. Pag.11.

era proibida a impressão no Brasil, razão pela qual, os poetas, com raras exceções (Botelho de Oliveira, por exemplo), deixavam suas obras manuscritas, e a publicação, normalmente póstuma, causava inúmeros equívocos e imprecisões. Assim é que, diante das dificuldades de identificação de autoria, o satírico baiano tem sido considerado um "poeta coletivo", e pela mesma razão alguns críticos têm falado em "questão gregoriana", com evidente referência à questão homérica, através da qual justamente descobriu-se a pluralidade de identidades daquele que já foi considerado um único poeta, Homero. A idéia da criação coletiva está presente, ainda que de modo não muito incisivo, muito mais como homenagem ao poeta barroco do que como reflexão teórica, já em Araripe Júnior, quando o crítico afirmava que a poesia brasileira do século XVII é a de Gregório de Matos[18]. Na sua edição da obra atribuída a Gregório, realizada em 1968, James Amado deu à frase significado mais abrangente, incluindo-a como justificativa da publicação que qualificou como "novo códice apógrafo da poesia da época chamada Gregório de Matos"[19]. Tal afirmação encontrou respaldo efusivo por parte de Augusto de Campos, que priorizou a importância do legado da época muito mais do que a identificação e a certeza da origem autoral. Assim, inúmeros críticos se manifestam favoravelmente a esse entendimento da obra gregoriana como realizada coletivamente. Entretanto, se a dispersão da obra torna a autoria matéria ambígua, não pairam dúvidas quanto à existência do satírico dos anos 1600: pesquisas documentais e os próprios manuscritos fornecem dados biográficos e fazem referência a Gregório de Matos como poeta de destaque na cidade de Salvador[20]. Além disso, estudiosos encontram indicadores de certa homogeneidade textual, formas e usos da linguagem – mesmo a despeito de um certo padrão e uso corrente no manejo das formas poéticas, típicas do barroco – no conjunto da obra que lhe é atribuída, de forma a conferir força a uma possível unidade autoral. De qualquer modo, é de

---

[18] ARARIPE Júnior, T.A. *Gregório de Mattos*. Rio/Paris: Garnier, 1910.
[19] MATOS, Gregório. *Obra Poética*. V.01. Edição James Amado; Preparação e notas de Emanuel Araújo. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990. p. 18.
[20] Cf. PERES, Fernando da Rocha. *Gregório de Mattos e Guerra, uma re-visão biográfica*. Salvador: Macunaíma, 1983.

se admitir que o caso Gregório de Matos é uma verdadeira encruzilhada na literatura brasileira, local de choque e confluência, um impasse que se funda e se consuma nos conflitos ainda não resolvidos pela crítica, entre o biográfico e o autoral, este agravado pelas acusações de plágio[21], sobretudo das obras de Góngora e Quevedo, destaque da poesia barroca ao tempo do Boca do inferno[22]. É impossível não reconhecer que a figura ou o espectro de Gregório de Matos se configura como um problema, um ponto nevrálgico da identidade e da literatura brasileira, incidindo sempre na base da origem, esse tema nebuloso, e incessantemente requisitado pelas investigações meta-históricas (a favor das construções teleológicas).

O romance inicial de Ana Miranda parece trazer à tona todas essas questões que são abordadas dentro da estrutura do barroco e, de modo comparativo e revisionista, na esfera da contemporaneidade. Nesse sentido, a partir de uma leitura que se apoia numa noção neobarroca como uma revisão do barroco histórico, parece pertinente observar que a romancista recupera, no plano geral, problemáticas do barroco brasileiro, como a circularidade dos textos, a coletivização da criação literária e, no plano individual, retorna a essas problemáticas da obra de Gregório de Matos, confrontando-as na sua própria escrita. O romance configura-se como objeto fragmentário, polifônico, simbolizando o nó que ata as pontas dos fios das histórias, a teia labiríntica, sem respostas peremptórias. A escrita da autora vai se afirmando, também nos romances consecutivos, mais e mais como questionamento do passado, refletindo sobre a constituição do cânone literário e nele investindo, a partir de uma poética da reciclagem, começando com o barroco histórico, e depois ampliando para outros momentos da historiografia literária, como proposta aos desafios da modernidade.

A respeito da retomada das discussões sobre o barroco, Afrânio Coutinho, em artigo publicado em *A Tarde*, de 03.11.1989, a despeito da sua defesa do barroco como o

[21] Questão importante nos estudos realizados até a década de 60 do século XX; para a crítica mais recentes a questão se relativiza.
[22] GOMES, *op.cit.*, p.14-15.

momento em que se constituiu a literatura brasileira (por oposição à corrente que a divide em colonial e nacional, considerando a primeira como ramo da portuguesa), argumenta que a expressão barroca já é brasileira, devendo ser levada em conta enquanto início de Brasil, desarticulando o entendimento da origem como vinculada ao romantismo e aos movimentos políticos que a promoveram. O crítico segue afirmando que tal entendimento tem se repetido em seus trabalhos, desde os anos 1950, ampliando-se em ensaios mais recentes, como *A dinâmica das literaturas das Américas*, através da proposta de se perceber o barroco não apenas como manifestação típica do século XVII, mas como traço distintivo da formação brasileira, expressão de mestiçagem que é a tônica da civilização aqui desenvolvida[23]. E finaliza exprimindo a sua satisfação em "assistir ao resgate deste assunto entre especialistas atuais como o grande poeta Haroldo de Campos ou em obras de ficção, como o esplêndido romance *Boca do inferno* de Ana Miranda. É uma verdadeira ressurreição do barroco na consciência literária brasileira".[24]

**Na boca da crítica**

Como se disse, o romance *Boca do inferno* surgiu em meio a muitas controvérsias e firmou-se como modo de escrita que consolidou o seu estilo, abrindo espaço para posteriores publicações da romancista, em sua maioria explorando o viés histórico, combinando-o com a biografia de escritores brasileiros importantes, fórmula que se repetiu nos outros três romances, citados no capítulo 1, mas já sem o impacto causado por este que trata da vida e das perambulações de Gregório de Matos na Bahia do século XVII. Em que pese a distância temporal que favorece as apropriações literárias dos versos do poeta

---

[23] É importante, entretanto, relativizar um pouco essa perspectiva, vez que a mesma poderia ser lida de forma ontológica, reservando ao Novo Mundo a posição de reduto de mesclas culturais de características barrocas.
[24] COUTINHO, Afrânio. O resgate do barroco. *A Tarde*, Salvador, 03.11.1989.

seiscentista e dos escritos de Antônio Vieira, as contendas críticas que cercam a obra do satírico baiano sem dúvida funcionaram como catalisador para tornar o livro ainda mais polêmico, também em razão das investidas da romancista que atingiram, da mesma forma, a obra do jesuíta, além do material de crítica literária, biografias e diversos estudos disponíveis acerca daqueles que foram os dois principais nomes do barroco brasileiro.

Num dos primeiros artigos publicados na imprensa, o *Boca do inferno* é apresentado, dias antes do seu lançamento, como "uma joia rara, trabalhada em sua ourivesaria com devoção de monge, pesquisada com rigor de cientista, e brilhante em seus resultados como as mais finas pedrarias"[25]. A matéria faz referência ao estilo da autora, trata-a como a maior revelação dos últimos anos das letras nacionais, elogia o seu procedimento e suas escolhas artísticas – a revisitação do século XVII brasileiro – exaltando o seu talento e comemorando o ingresso do país no "romance histórico moderno", gênero que vinha adquirindo conotação e importância na literatura internacional desde a publicação de *Memórias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar, de 1951, e consagrando-se nos anos 1980 com Umberto Eco e José Saramago.

Ao sucesso inicial, elogios efusivos como "com o romance *Boca do inferno*, Ana Miranda sacode as letárgicas letras nacionais e traz o espírito libertário, apaixonado, elegante e anárquico de Gregório de Mattos: a boca maldita"[26], seguiram-se críticas mordazes, como as publicadas na *Folha de S. Paulo* em 05/10/1990, contra as quais se opõe o "curto e grosso" artigo de ombudsman, assinado por Caio Túlio Costa, de 07/10/1990, e respondido na seção Painel do Leitor, de 12/10/1990, por Alcir Pécora. A polêmica se estendeu e ganhou as páginas do *Jornal do Brasil* de 21/10/1990, com o ensaio de Pécora e a resposta de Ana Miranda. A série de ataques e defesas protagonizadas na imprensa dimensiona o impacto do romance no panorama literário brasileiro e, ao mesmo tempo, funciona como uma espécie de

---

[25] Nasce uma estrela. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12/09/1989. Idéias-Livros.
[26] Um poeta dos infernos. *Jornal de Brasília*, Brasília – DF, 01/12/1989. Caderno 2.

batismo de fogo, ritual de passagem ao qual a escritora sobrevive, firmando-se e abrindo caminho para as suas obras posteriores, assegurando no país o espaço literário do romance histórico pós-moderno e de uma poética da reciclagem cultural, intervenções que, há vinte anos, não eram, e talvez hoje ainda não o sejam, pacificamente aceitas pela critica literária. As controvérsias que se seguiram à estréia de Ana Miranda provavelmente contribuíram para ampliar as reflexões sobre as transformações da arte e da literatura, no âmbito mais complexo das grandes mudanças históricas que se conformaram a partir da segunda metade do século XX. Com efeito, reconhece-se que, numa época em que não só a cultura vira mercadoria, mas também a mercadoria se transforma em objeto cultural, numa época em que tudo se modela a partir da idéia de mercado, perdeu força um dos mais impositivos princípios estéticos do modernismo, a busca da novidade e sua realização através dos movimentos de ruptura promovidos pelas vanguardas, que denotavam um sentido de evolução da arte hoje já desacreditado. Com isso, desmontam-se as grandes oposições: essência e aparência; latente e manifesto; significante e significado; autenticidade e inautenticidade[27].

No primeiro artigo da *Folha de S. Paulo*, citado acima, sua autora, Fernanda Scalzo, começa assinalando que "o livro da escritora cearense Ana Miranda é um dos raros casos em que o consumidor, no caso o leitor, leva, pelo menos em alguns momentos, lebre por gato. Quem leu as 331 páginas do livro mal sabe que consumiu muitas de Antônio Vieira e do poeta Gregório de Matos"[28]. Ao longo da matéria, a jornalista transcreve algumas opiniões de Alcir Pécora, aliás, cuidadosamente qualificado como professor de literatura portuguesa da UNICAMP, condição que o definiria como autoridade no assunto e, portanto, referência na qual se baseia o seu discurso.

[27] Cf. FUSILLO, Massimo. *Estetica della letteratura*. Bologna, Il Mulino, 2009. p.100.
[28] SCALZO, Fernanda. Boca do inferno usa textos de Vieira sem citar a fonte. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05/10/1990. Ilustrada.

A jornalista afirma que, ao longo do romance, em função das rimas e da musicalidade, os poemas de Gregório de Matos são mais claramente percebidos, enquanto os trechos do Padre Vieira ficam escamoteados nas falas do narrador ou do personagem jesuíta, sendo incorporados ao discurso de Ana Miranda, que se investe desse estilo. O problema mais evidente, e justamente apontado no artigo, é a ausência de sinalização gráfica que demarque a autoria, dando margem à confusão das vozes. Afinal, quem é o dono da história (ou do texto)?

A matéria alude à impressão do professor Pécora, ao ler o *Boca do Inferno*, e intuir, reconhecendo depois, que o trecho em que a cidade é apresentada pelo personagem Gregório de Matos remete à *Carta Ânua*, escrita pelo jovem Vieira em 1626. A aproximação entre o documento histórico e a escrita da Ana Miranda é entendida como copidescagem e representa o que ele chama de "grau maior de apropriação problemática da fonte", pelo fato de se atribuir ao personagem principal, o satírico poeta baiano, um texto do jesuíta. Parece pertinente pensar que o incômodo do crítico ultrapassa o mal-estar causado pelo fato de o livro ser montado em cima de fontes, quando flagra o uso que altera ou mesmo descaracteriza a imagem dos personagens literários, no caso, a de Antônio Vieira, que "aparece apenas como uma personagem histórica, pintada em tons românticos, mais liberal do que foi. O escritor que criou uma escola estilística desaparece"[29]. Isso aconteceria também, segundo ele, quando a romancista dispõe livremente dos fragmentos extraídos desse ou daquele escritor ou crítico, como acontece, por exemplo, com um diálogo em que a fala de Vieira é, literalmente, uma nota de rodapé de João Lúcio de Azevedo, organizador de *Cartas do Padre Antônio Vieira*, publicação de 1925[30].

Se o artigo de Scalzo trazia em seu bojo análises de Alcir Pécora, também franqueou a palavra à autora que, expondo as suas razões, vinha a público esclarecer o seu

---

[29] SCALZO, *cit*.
[30] AZEVEDO, João Lúcio de. *Cartas do Padre António Vieira*. V.01-02-03. Coimbra, Editora da Universidade de Coimbra, 1925 -1928.

processo criativo, e afirmou ter usado "as obras de Gregório de Matos e do padre Antônio Vieira como suporte na concepção de seu romance histórico", e que a descrição da cidade pelo seu personagem, o poeta seiscentista, não é a Carta Ânua, mas resulta das várias pesquisas empreendidas durante a elaboração do livro. A descrição tem o conteúdo do texto do jesuíta, mas as palavras são outras. Sobre a ausência de referências, a autora deu respostas insuficientes que, de resto, poderiam indicar uma certa surpresa diante da abordagem: "Sobre o que achava do uso dessas fontes sem haver no livro nenhuma referência explícita a elas, Ana Miranda disse que não achava nada e que se achasse que poderia ter posto uma nota introdutória explicando essas fontes, teria posto"[31]. Já em relação à falta de aspas, Ana Miranda asseverou que "quando eu escrevo com as minhas palavras, não tem sentido pôr entre aspas. Senão o livro seria cheio de notas, cada coisa é um detalhe. Não é um trabalho científico, é um trabalho ficcional"[32].

Assim é que o romance histórico se configura como espaço privilegiado de possibilidades, lugar onde os fatos podem ser encenados e ganham movimento, ganham vida. Ele tem que encantar e convencer o leitor. A historiografia, por outro lado, tem a sua importância, mesmo se escrita em um modo entediante, mas se tiver pretensão de cativar, torna-se pastiche[33]. O romance em questão, servindo-se de recursos mais livres no seu processo criativo, a colagem, a invenção desmedida, a imitação, acabou transgredindo um lugar estabelecido como realidade histórica, dentro de uma lógica ainda vinculada a um regime de verdade, e criou um objeto estranho, monstruosa montagem de vozes e textos, uma espécie de instalação literária que comunica passado e presente.

A polêmica segue na coluna do ombudsman, "Insondável Realidade", no mesmo jornal. O artigo publicado no dia 07/10/1990, conforme já referido, e assinado por Caio Túlio

---

[31] SCALZO, *cit.*
[32] Idem.
[33] VEYNE, Paul. Foucault revoluciona a história. In: _____ . *Como se escreve a história*. Brasília: Universidade de Brasília, 1982. p. 23.

Costa, defende as apropriações não aspeadas da romancista, sustentando o seu uso como literário e afastando-o da noção de plágio. A defesa do procedimento artístico de Ana Miranda se baseia no conceito de intertexto que, entretanto, não chega a ser plenamente formulado. Para o autor da matéria, a citação é um mecanismo de ressignificação capaz de produzir arte[34].

A esses comentários, Alcir Pécora responde com outro artigo publicado na *Folha de S. Paulo,* em 12/10/1990, dizendo apenas ter descoberto que as apropriações de Vieira se davam na narração do romance e não apenas nas falas do personagem, o que distancia o romance do gênero histórico, e o aproxima de uma estrutura baseada na colagem e apropriação de fontes, insistindo no equívoco da autora ao deixar de mencioná-las. Em seguida, exime-se de ter acusado a romancista de plágio, palavra que não havia sido literalmente veiculada no artigo do dia 05/10, e afirma que a romancista faz citação[35].

Essa polêmica não deixa de se relacionar ao fato de a escrita de Ana Miranda se apresentar como um objeto cultural múltiplo: é historiografia, é ficção, é biografia, é crítica literária, tudo enfeixando um trabalho assentado em pesquisas e no recurso das fontes. A ficção se apresenta como um panorama histórico e literário da época barroca, e todos os seus ingredientes estão à disposição do leitor que, juntando as peças, atribuirá ao texto uma significação. As vozes se encontram e se desencontram, se interceptam nas colagens, se camuflam, se confundem... Onde acaba Vieira e começa Ana Miranda, onde é Gregório de Matos, ou o que restou dele em nossa memória cultural, onde termina o passado e começa o presente? O trabalho de pesquisa do romance histórico perpassa também esse embaralhamento de dicções, e intervém na ordem dos discursos, dominando a linguagem, imaginação e reflexão, local para onde afluem verdade ficcional e factual, formando as águas caudalosas das meta-histórias.

---

[34] COSTA, Caio Túlio. Insondável realidade. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 07/10/1990. Ombudsman.
[35] PÉCORA. Alcir. Boca do Inferno. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 12/10/1990. Painel do Leitor.

A polêmica se deslocou para outro importante periódico, o *Jornal do Brasil*, que publicou contemporaneamente os artigos “Limites éticos da Ficção” e “Entre a imaginação e a verdade”, produzidos por Pécora e pela própria Ana Miranda. No primeiro, Alcir Pécora narra passo a passo o incômodo que o acometeu ao ver, logo nas primeiras páginas do romance, um texto que lhe soava familiar e que impeliu sua memória ao trabalho de identificação do excerto do qual afinal encontrou a referência: Antônio Vieira. Com um pouco mais de reflexão o crítico chegou à *Carta Ânua* e deu-se por satisfeito ao desvendar o percurso de Ana Miranda. Passando à busca da indicação do uso da fonte, constatou a ausência de referências. Este parece ser um dos pontos centrais das suas críticas à romancista, razão pela qual segue afirmando que reconhece “que a apropriação – muitas vezes, literal – de fontes e textos, não apenas de Vieira, mas de Gregório de Matos ... e outros possíveis, era verdadeiramente parte constitutiva da economia daquela ficção”[36] e vincula o romance a tendências pós-modernas, nas quais as fontes históricas são usadas como recurso narrativo.

O reconhecimento da apropriação como recurso narrativo desarticula o plágio, palavra que nunca foi mencionada nos artigos anteriores, mas que fica em suspenso quando se considera a expressão de Scalzo “lebre por gato”. Pécora elabora sua postura para o caso Ana Miranda, definitivamente desqualificando o plágio como pertinente à questão, diante da percepção das transformações relativas ao modo de se conceber a arte na contemporaneidade, desencadeadas também por reflexões filosóficas como a desconstrução e a diferença. No entanto, seu foco se concentra no tocante à ética e ao respeito pela história e pela cultura, insistindo, ainda, numa certa prerrogativa do uso das fontes, no sentido de tornar as apropriações menos problemáticas, usando aspas para as falas dos personagens, documentos ou textos que lhes pertencem, evitando as transposições de discurso pouco condizente com a realidade histórica e autoral. Nessa altura, o que Pécora parece minimizar é a liberdade

[36] PÉCORA, Alcir. Limites éticos da ficção. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21/10/1990.

criativa da ficção: não se trata de pesquisa acadêmica, que exige um uso mais rigoroso das fontes; ao contrário, o seu uso mais livre pode, inclusive, tornar o texto mais atraente, mais estranho e, por isso mesmo, incisivo, inquietante, como um forasteiro, metáfora utilizada por Heloisa Costa Milton[37], para se referir a essa escrita que invade o território da história e a recria. Se lhe é permitida a "invasão", esta também poderia parecer limitada por razoáveis ponderações à manipulação de dados e signos históricos, relativos a conteúdos pré-estabelecidos e consagrados como base de realidade de onde supostamente partiria a imaginação. No entanto, a prerrogativa ficcional afirma-se e, insubmissa, garante circulação e liberdade de movimentos a esse forasteiro.

Este parece ser o sentido da réplica de Ana Miranda, "Entre a imaginação e a verdade", publicada também no dia 21/10/1990, no mesmo jornal. A escritora reitera o trabalho arqueológico realizado junto aos textos de autores da época do barroco e aos documentos do mesmo período, e a utilização dessas pesquisas na elaboração do romance, sendo esse material utilizado  nos diálogos e nas reflexões dos personagens, mesmo os ficcionais. Para ela, é muito natural que Gregório de Matos e Antônio Vieira, ou os seus textos, apareçam no livro, mas nem por isso o estilo do romance deixa de ser dela; na visão da escritora, a história e os textos antigos têm sido a base sobre a qual se assentam inúmeros trabalhos literários, e muitos grandes autores não fizeram citação de fontes, nem notas explicativas ou bibliográficas. Ana Miranda afirma não ser novidade o uso diferenciado que historiadores e poetas fazem desse material: ao historiador interessa a verdade histórica, enquanto o escritor prima pela verdade poética. Para ela, "a citação das fontes pode induzir os leitores a imaginarem que se busca na ficção a verdade histórica"[38].

---

[37] MILTON, Heloisa Costa. O romance histórico e a invenção dos signos da história. In: CUNHA, Eneida Leal; SOUZA, Eneida Maria de (Org). *Literatura comparada*: ensaios. Salvador: EDUFBA, 1996.
[38] MIRANDA, Ana. Entre a imaginaçãoe a verdade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, RJ, 21/10/1990.

A autora afirma o seu jogo, abertamente ficcional, sem nenhum compromisso com o estatuto da verdade. A posição da romancista parece aludir a um tipo de romance que se afirma como linguagem, como narrativa que busca se estabelecer enquanto diferença, distanciando-se de uma postura vinculada a uma obrigatoriedade perante o real que se impõe ao ato humano criativo e que está relacionada às pressões das estruturas de poder e controle presentes numa organização social, objetivando restringir os limites do imaginário, de forma a adequá-lo a uma aceitabilidade determinada pelo consenso regulador vigente em uma determinada sociedade. Nesse sentido, é pertinente trazer à cena discursiva a obra de Luiz Costa Lima, *O controle do imaginário e a afirmação do romance*: *Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*.[39] O estudo estabelece uma teorização sobre o fenômeno do controle do imaginário. Partindo, inicialmente, da análise do Renascimento italiano, essa reflexão alcança as obras produzidas nos séculos XVII e XVIII, e avalia, neste contexto temporal, a ação do controle e suas transformações nas cidades-estados italianas, no Renascimento, na Espanha à época da Contra-Reforma e na França, com a queda do absolutismo. A questão do controle do imaginário é abordada tendo como premissa a sua configuração como algo implícito em comunidades reguladas por normas; entretanto, esse mecanismo regulador não se torna sensível se a sociedade ou a instituição que o sustenta não se encontra sob ameaça. O controle do imaginário se alimenta, então, das tensões sociais, mas não é claramente perceptível, como é, por exemplo, a censura, cujos mecanismos repressores se tornam muito nítidos quando requeridos e utilizados como policiamento da conduta política.

Segundo Costa Lima, a dialética entre simulação e dissimulação apresenta-se como uma alternativa ou uma tática para se lidar com essas instâncias de controle. Essa reflexão parte da percepção do autor a respeito das relações de poder na sociedade

[39] COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário e a afirmação do romance*: *Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

renascentista e no modo como se legitimavam determinadas categorias – cortesãos, escribas, *condottieri* – cujo prestígio sugeria notória autoridade, mas que, não se assentando sobre bases tidas como legitimas, precisavam adotar uma atitude de astúcia capaz de forjar no imaginário coletivo o reconhecimento de um *status* pessoal. Essa problemática aparece em *Il Cortigiano* (1528), de Baldassar Castiglione que, de acordo com o autor, interpreta a conduta do cortesão. Esse personagem é então definido por Costa Lima como uma ficção externa (porque estaria fora do campo artístico), comparado a alguém que deliberadamente se envolve numa moldura, cria uma ficção de si mesmo, cumpre suas tarefas com uma demonstração de leveza, como se aquela nobre atribuição lhe fosse inequivocamente própria. O cortesão aparece, na articulação desse discurso, como uma possível metáfora da arte que foge ao controle, inserindo-se nos intervalos do sistema e das regras. A dissimulação seria a palavra própria para definir o trabalho deste que desenvolveu a arte de transformar a realidade. Mas essa ficção externa, a dissimulação, na tentativa de neutralizar o controle, provoca o seu fortalecimento, ao se utilizar do seu aparato. Em contraposição – e partindo de um *corpus* composto por romances como *Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders e Tristram Shandy,* que instauraram um outro tipo de relação com os processos de controle, vez que recusa a reversão imposta pela assimilação dos mesmos mecanismos empregados pela ordem constituída, o blefe, a ambigüidade –, a ficção interna se apresentaria como um mecanismo mais eficaz no combate ao controle porque, opondo-se ao teatro de máscaras do cortesão, assume-se enquanto invenção desmedida, mentira declarada, simuladora de realidades, consubstanciando-se numa narrativa que utiliza a própria noção de ficção como recurso discursivo, a metalinguagem, ficção que se dobra sobre si mesma e se oferece como possibilidade comunicativa[40].

[40] Num mundo onde se retirava do ser humano até mesmo o controle do seu destino - a salvação não era mais um mérito decorrente do livre arbítrio e das boas obras, mas estava atrelada ao pertencimento a uma fé e a uma força da história que arrasta inexoravelmente o ser humano, a imanência - era cada dia mais clara e objetiva a

No século XVIII, o prestígio do método científico de conhecimento e sua busca pela verdade acentua a dicotomia falso-verdadeiro. E se a ciência serve de guia nesse processo, a pesquisa histórica é encarada como a única que podia se aproximar dessa nova filosofia. Assim, o controle começa a trabalhar em função dos enredos romanescos se aproximarem e mesmo se confundirem com a história. O controle imposto à matéria inventiva

---

ação do controle, não apenas no que respeita ao imaginário, pequena parcela desse poder que alcança muitos outros aspectos da vida humana. Para além da sua caracterização como algo, ao mesmo tempo, inerente e necessário ao homem, o controle, numa definição mais antropológica, resulta da natureza carente do ser humano que o submete, fazendo-o adotar a disciplina. Cf. GEHLEN, A. *Der Mensch. Seine Natur und Seine Stellung in der Welt* (1950), edição da Athenäum Verlag, Frankfurt a. M. – Bonn, 1966. Apud COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário e a afirmação do romance*: *Dom Quixote*, *As relações perigosas*, *Moll Flanders e Tristam Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. P. 178-183. Entretanto, ainda seguindo o pensamento de Costa Lima, partindo de situações reais como foram as grandes navegações, em que o confronto de mundos muito diversos suscitou a curiosidade dos povos sobre a vida em outras partes, motivo inicial das famosas narrativas de viagens, é de se observar que o controle esteve sempre atrelado a uma ordem econômica ou a uma estrutura de poder que ditava os padrões conformativos de uma mentalidade, fé ou razão. Dessa forma, a escrita desses testemunhos tem um percurso que vai desde uma liberalidade da invenção, quando não havia, ainda, um parâmetro que estabelecesse a diferença entre o ficcional e os relatos de viagem, a uma concisão e veridicidade do narrado. A condescendência inicial com os chamados "livros de maravilhas" que mostravam monstros, perigos e coisas fantásticas tinha uma explicação razoável: evidenciar a bondade divina para com os habitantes do Velho Mundo, pessoas privilegiadas pela benevolência de Deus, que não permitia a existência de estranhos seres e tamanhas dificuldades em suas vidas – é o controle vinculado a um poder secular que se impunha pela fé e através dela limitava as condutas humanas. A exata delimitação entre realidade e imaginação só ocorreu durante o século XVII, por uma exigência econômica. As constantes viagens e expedições de exploração ao Novo Mundo requeriam, para a sua melhor organização e sucesso, narrativas fidedignas, não raro acompanhadas de mapas e informações exatas e enciclopédicas, e o uso da fantasia se tornou um entrave e perdeu a sua função. As necessidades financeiras resultantes da empresa de exploração que se estabelecem a partir dos grandes descobrimentos acabam determinando a delimitação discursiva entre o real e o ficcional. Se essa marca diferencial não se tivesse instituído, à narrativa se imporia a radicalização da vigilância que compete à censura. A imaginação foi vista como vetor de transgressão e distorção da realidade, perigo que se interpõe no caminho rumo ao conhecimento, objetivo ao qual se lançam os pensadores do século XVII. A teorização de Francis Bacon, relativamente ao método de indução que privilegiava o experimento de caráter científico, no processo de conhecimento, influenciava ainda mais a concepção da imaginação como algo nocivo, enganador e perigoso por induzir ao erro. Esse pressuposto acentuou uma espécie de contraposição entre real, vinculado a processos racionais, e ficcional, intrincadamente poético, definitivamente separados da história verdadeira: o procedimento moderno deveria abdicar da história simulada em prol da verdadeira. Ainda no século XVII, René Descartes, em seu *Discurso sobre o método*, reforçou o discurso científico, ao propor o conhecimento estritamente associado a razões certas e evidentes, ou seja, passiveis de comprovação: a Verdade é o objetivo, contra as falsas aparências, motivadas pela precariedade das percepções dos órgãos sensoriais. Entretanto, o pensador francês, atento à atuação da Inquisição, procurou se resguardar da possibilidade de sua filosofia ser considerada herege, comprometendo-se com as leis e os costumes de seu país, afastando-se de todo o radicalismo e coadunando com opiniões moderadas. Assim, partindo do princípio "penso, logo existo", construiu um pensamento calcado na construção do eu, afirmado como confirmação da sabedoria de Deus, o que favorecia que essa afirmação não conflitasse com os princípios teológicos, pois a capacidade de um ser imperfeito alcançar um tão alto saber encontrava respaldo na sua origem divina. A descoberta da verdade cabe ao sujeito e, não está na superfície visível ou localizável sensorialmente, ela pertence à ordem das substâncias, não se confundindo com a fantasia. Os dois marcos que embasam a episteme moderna se traduzem na ênfase dada ao experimentalismo científico e na desconsideração por tudo que se relaciona à imaginação. Tais impulsos determinaram mais um motivo para que o controle incidisse sobre a licença poética, sobretudo sobre o romance, pois além de inútil estava em plena difusão, em razão das possibilidades de impressão, e da crescente alfabetização estimulada pela Reforma protestante.

se evidencia no fato de se conferir maior credibilidade e, portanto, maior sucesso ao romance que se aproximasse dos limites do verídico. Não se reconhece o estatuto da ficção como ficção, mas como aparência de real. O enredo só faria sentido se estivesse preso ou se se pudesse crer na sua componente histórica, que se apresentava, em suma, como ditame regulador a controlar o delírio imaginativo. Evidentemente que esse padrão foi contestado por táticas astuciosas como as de Samuel Richardson, através do seu romance epistolográfico *Clarissa*, de 1748, no qual as cartas funcionam como vetor dessa ambiguidade que garantiria o interesse do público leitor. Por outro lado, Fielding, em *The History of Tom Jones*, de 1749, rebela-se contra as expectativas do público, ao exercitar, em seus prefácios, uma forte e convincente impressão crítica que propõe a escrita ficcional como uma terceira via, uma alternativa de procedimento estético diante de fatos extraordinários; ele não contesta a primazia da história, tão ciente estava do poder desse controle, antes sugere o esmiuçamento da sua relação com arquivos e documentos, tornando viável o discurso ficcional. Para o escritor, embasar-se na história não é suficiente, é preciso não refutar na sua narrativa as circunstâncias incríveis, maravilhosas. A sua ideia se constitui enquanto forma que concilia a *imitatio* e a factualidade, inscrevendo o relato na ordem do verossímil, possível, provável, através da submissão de um fato fantasioso a um tratamento científico.[41]

A sujeição da ficção ao histórico, conforme a sucinta exposição acima, parece muito presente nos questionamentos desenvolvidos pela perspectiva crítica levantada por Alcir Pécora. A exigência da verossimilhança ou da congruência da narrativa com os documentos, a obra ou a biografia dos personagens, não deixa de evocar essa configuração do controle que delimita o espaço ficcional.

Desse modo, no tocante à resposta de Ana Miranda sobre a ausência de referências ou aspas para os textos utilizados, fica claro que tal procedimento demandaria,

---

[41] Cf. COSTA LIMA. *O controle do imaginário e a afirmação do romance*, *cit.* p. 178-209.

dentro da narrativa, uma explicação mais detalhada, como uma nota de rodapé, ou algo equivalente, o que poderia dar à ficção um teor científico atrelado a normas de produção acadêmicas ou de escrita historiográfica, quando, no entanto, a ficção está muito distanciada desse compromisso com a "verdade", porquanto empenhada com a invenção. As fontes – textos, documentos, imagens – podem ser combinadas ou recombinadas na fantasia e no delírio do autor: este processo é parte do mecanismo criativo, e se isso transforma ou destorce os personagens, ou a imagem que se tem deles, o que está em foco é a tensão entre a liberdade ficcional e a verdade histórica, ponto sobre o qual incidiram as reformulações que, ao longo do século XX, transformaram o modo de se lidar com as fontes históricas, e promoveram o questionamento do processo de produção do conhecimento. A mesma noção que destituiu a sacralização dos documentos como detentores de uma verdade incontestável, poderia permitir repensar a autoria, destituindo-a dos lugares comuns a ela consagrados ao longo da modernidade.

As ponderações feitas por Alcir Pécora, relativas ao uso das fontes apropriadas pela escritora, representariam um entrave ao trabalho ficcional. Entretanto, partindo sempre das especificidades da obra de Antônio Vieira - que não representa um enigma autoral, como é o caso de Gregório de Matos, o que necessariamente conduz a reflexão para o fato de as suas obras não estarem juridicamente tuteladas pelo direito autoral - é imprescindível avaliar esse tipo de escritura da romancista aplicada aos autores que ainda têm suas obras protegidas e limitadas pelo direito, como é o caso da metabiografia *Clarice*, e em que medida as prescrições legais influenciaram o modo como Ana Miranda se aproxima do seu acervo.

De fato, a literatura de Ana Miranda é história, é ficção, é, como ela mesma disse, falando do seu processo de escrita, vida que imita arte[42]: vida plasmada em mundos de

[42] FALCÃO. Lorenzo. Painel sobre Ana Miranda. *Jornal Diário de Cuiabá*, 23/07/2008.

histórias que lhe permitem a "vivência íntima literária"[43]. Então a vida vai se espelhando no sonho e na fantasia, e isso transparece em sua elaboração artística, em sua atitude deliberada de borrar os limites entre história e literatura, biografia e ficção e, ao fazê-lo, anunciar o seu modo de intervenção na cultura, um projeto de mapeamento da história e da historiografia literária nacional, nela se inserindo com sua proposta de revisão e [re]criação, num processo de constante fazer e refazer, cíclico e metatextual.

Assim, a polêmica que se travou na imprensa brasileira parece trazer no seu bojo a problemática da questão autoral à qual subjaz o que se poderia estabelecer como limites éticos da ficção, conforme título do artigo citado. A experiência crítica suscita o incômodo e desperta uma necessidade de refazer o percurso literário, no caso do leitor "ainda mais advertido", expressão utilizada no capítulo anterior e que qualifica uma leitura mais atenta e analítica. O pensamento reproduz um esquema indiciário que, a partir do século XIX, começa a se impor nas ciências sociais, como método de construção do conhecimento, com o uso de indícios e especulações como modelo epistemológico. O trabalho do crítico literário pode ser percebido como mais ou menos alinhado com essa perspectiva, conforme a metáfora do inquérito policial de que se serve Ricardo Piglia para pontuar o trabalho do crítico em seu percurso investigativo, dispondo numa mesma linha de análise crimes, criminosos e detetives em posição simétrica à ficção, com suas apropriações indevidas e plágios, autores, com impressões digitais compatíveis com suas marcas pessoais e, nesse ponto de interseção, como figura de articulação, o crítico com o seu trabalho de recolher as provas e desvendar o mistério literário[44].

Nesse sentido, experimentei, tal como aconteceu com Alcir Pécora ao ler o *Boca do Inferno*, certo incômodo durante a leitura de *A última quimera*, segundo romance

---

[43] MACIEL, Naima. Viagem da imaginação. *Correio Braziliense*, 06/10/2002.

[44] Cf. SOUZA, Eneida Maria de. Tempo de Pós-crítica. In: CUNHA, Eneida Leal; SOUZA, Eneida Maria de (Org). *Literatura comparada*: ensaios. Salvador: EDUFBA, 1996.

metabiográfico de Ana Miranda que, conforme já explicitado, traz em seu enredo vida e obra de Augusto dos Anjos. Conhecedora de relativa fortuna crítica acerca do autor de *Eu*[45], percorri as linhas do romance quase como se perseguisse a solução de um enigma. Deparei-me com páginas que traziam versos e estudos críticos, alguns antigos, raridades que encontrei em sebos na Paraíba, terra natal do poeta, e identifiquei nos diálogos trechos das suas correspondências pessoais. Essas percepções naturalmente foram desconcertantes e reconheci também o que Pécora chamou de "apropriação problemática da fonte", em diversas situações em que a autora utiliza informações, de forma mais ou menos flexível, para conformar a história do poeta da morte. Não há, no romance, publicado em 1995, conforme já se disse, qualquer referência a essas citações, apesar do prólogo, *La quimera*, de Jorge Luis Borges, indicar e explicar aos leitores as origens da figura da Quimera na literatura – desde os gregos, como criatura divina, mas híbrida, resultante da combinação de leão, cabra e serpente, uma criatura monstruosa e inconciliável, para ao final marcar a transição dessa incoerente forma que quase desaparece, passando a definir o impossível, sendo então entendida como ideia falsa, vã imaginação – e de uma nota da orelha explicar que "...em *A última quimera*, Ana Miranda parte dos próprios versos e cartas de Augusto dos Anjos a sua mãe para recompor a atmosfera soturna de sua obra e o itinerário dramático de sua vida, desde a infância no Engenho Pau d'Arco, até os últimos dias, na cidade mineira de Leopoldina." É claro que esses dois aspectos dão valiosa pista para a compreensão do processo conformativo desse romance.

A montagem das fontes, nesse caso, observa o recurso gráfico das aspas para trechos que reproduzem críticas de jornais da época e, de forma nem sempre regular, da bibliografia consultada. De resto, observa-se que muitos fragmentos de estudos literários e biográficos sobre o poeta da morte aparecem, em geral, aspeados, aproveitados como diálogos, nas falas dos personagens ou do narrador. São flagrantes os intertextos, a começar

---

[45] MACEDO. *Eu, operário da ruína*. Op.cit.

pela figura do narrador, aparente mente resultado da interlocução com Orris Soares, amigo do poeta[46]; no romance, o narrador é amigo e grande conhecedor da obra de Augusto dos Anjos, que apresenta a Olavo Bilac. Ao tempo em que anuncia a sua morte, o narrador recita um dos seus mais famosos poemas, "Versos íntimos"[47]. O príncipe dos poetas se incomoda com o conteúdo da poesia e despreza aquela forma de escrita: «"Pois bem", ele diz. Eh... Tosse, cobrindo a boca com a mão. Depois se cala, visivelmente perturbado. Olha para os lados. Num impulso súbito deseja livrar-se de mim. "Pois se quem morreu é o poeta que escreveu esses versos", ele diz, "então não se perdeu grande coisa". E parte, caminhando depressa como se fugisse»[48]. A cena parece guardar uma simetria em relação à recepção de *Eu*, em confronto com os padrões literários da *Belle Époque* brasileira. Evidentemente, o livro é uma composição múltipla, na qual informações e argumentos da trama são extraídos de diferentes trabalhos literários e históricos; a leitura acaba por tocar pontos agudos da crítica cultural e questões de autoria e de originalidade surgem em primeiro plano.

É em torno da autoria, ou apropriação de fontes, que gira a formulação de Alcir Pécora, suscitada logo no início da leitura do romance *Boca do inferno*: "quando li a primeira página, pensei: essa descrição da Bahia eu já vi, não é possível que essa descrição seja a própria natureza. Já li isso, é Vieira, tenho certeza"[49]. Esse trecho seria, segundo ele, a maior impropriedade na utilização que faz Ana Miranda das fontes, pois se atribui ao narrador uma coisa que é claramente texto de Vieira"[50]. Os excertos em questão são estes, respectivamente do jesuíta e de Ana Miranda:

> Abre esta costa do Brasil, em treze graus da parte do sul, uma boca ou barra de três léguas, a qual alargando-se proporcionalmente para dentro, faz uma baía tão formosa, larga e capaz que, por ser tal, deu o nome à cidade, chamada por antonomásia - Baía. Começa da parte direita em uma ponta, a qual, por razão de uma igreja e fortaleza dedicada a Santo Antônio, tem o

---

[46] Vide cap.01, nota 54.
[47] Citado no cap. 01, nota 49.
[48] MIRANDA. *A Última quimera*. Op.cit. p. 13-14.
[49] SCALZO, cit.
[50] Ibid.

> nome do mesmo santo; e, correndo em meia lua espaço de duas léguas, se remata em uma língua de terra, a que deu nome de Nossa Senhora de Monserrate uma ermida consagrada à mesma Senhora. No meio dessa enseada, com igual distância de ponta a ponta, esta situada a cidade no alto de um monte, íngreme e alcantilado pela parte do mar, mas por cima chão e espaçoso: rodeiam-na por terra três montes de igual altura, por onde estende seus arrabaldes, dos quais o que fica ao sul tem por remate o mosteiro de São Bento, e no que lhe responde ao norte está situado o de Nossa Senhora do Carmo; o terceiro está ao leste e menos povoado. É a praia da cidade em baixo estreita, e defendem-na três fortes, dois em terra e um no mar, avantajado aos mais por razão do sítio e da fortaleza[51].

> A cidade fora edificada na extremidade interna meridional da península, a treze graus de latitude sul e quarenta e dois de longitude oeste, no litoral do Brasil. Ficava diante de uma enseada larga e limpa que lhe deu o nome: Bahia. A baía, de pouco mais de duas léguas, começava na ponta de Santo Antônio, onde tinha sido edificada a fortaleza do mesmo nome, e terminava aos pés da ermida de Nossa Senhora de Monserrate. No meio deste golfo estava a cidade, sobre uma montanha de rocha talhada a pique na encosta que dava para o mar, porém plana na parte de cima; este monte era cercado por três colinas altas, sobre as quais se estendiam as povoações. Ao sul, as casas terminavam nas proximidades do mosteiro de São Bento; ao norte, nas cercanias do mosteiro de Nossa Senhora do Carmo. O terceiro extremo da cidade, a leste, era escassamente povoado. Três fortes, dois em terra e um no mar, defendiam a praia estreita da Bahia[52].

Alcir Pécora aponta como problemática, no procedimento de Ana Miranda, a falta de limites entre a voz do narrador e a voz de Vieira, nem sempre utilizada em falas do pregador barroco, mas algumas vezes aproveitadas pelo discurso da narração, o que denota, portanto, tratar-se, mais do que de um romance histórico, de um livro concebido com base em colagens e apropriações de fontes, as quais, entretanto, não foram citadas. Para ele, a descrição que Ana Miranda faz da cidade na abertura do romance é "...com pequenas variações – que hoje chamaríamos barbaramente de efeitos de copidescagem – a *mesma* com que Vieira fazia imaginar a Bahia ao Geral Mucio Vitelleschi ..."[53]. Ademais, Pécora pondera acerca dos limites éticos da ficção – traduzidos possivelmente como respeito à memória cultural – no caso das apropriações, aludindo, ainda, ao pouco rigor com que são feitas; ele

---

[51] VIEIRA, Antônio. *Cartas do Padre António Vieira*. Org. João Lúcio d'Azevedo. Imprensa Nacional, 1971, p.128.

[52] MIRANDA. *Boca do inferno*. Op.cit. p.11.

[53] PÉCORA, Alcir. Limites éticos da ficção. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21/10/1990. A palavra copidescagem, apesar de significar revisão, parece assumir, no texto citado, um sentido próximo ao de cópia.

focaliza, para o caso das citações de Antônio Vieira, a questão de que a sua produção não é um espólio apógrafo (como a obra de Gregório de Matos, também fartamente aproveitada pela autora), e reivindica para o jesuíta maior reconhecimento crítico do seu valor e importância para as letras lusófonas, passando em seguida a indagar: “E se se tratasse de um autor ainda vivo faríamos sempre as nossas boas cópias, com a alegre eficácia mista de um *sampler*?”[54]

Apesar de Pécora se eximir da palavra plágio, nos seus artigos aparecem, incontestavelmente, copidescagem e cópia; para além disso, ele relaciona as diversas apropriações (que não teriam sido percebidas pela crítica) como favorecidas por certa ignorância cultural, que leva a um desconhecimento do passado, reclamando para o debate em torno da questão da ética. A polêmica trazia à tona, e para o grande público, as problemáticas que se desenvolviam graças às novas configurações do capitalismo da informação, das recentes filosofias que transformavam a ordem do pensamento e a forma de instrumentalização de saberes, e que acabaram por deslocar categorias fundamentais como, por exemplo, a autoria, valor essencial na arte do século XX, mas que ao seu final, já começava a apresentar visíveis sinais de desgaste.

O primeiro romance de Ana Miranda tocava numa instituição erigida ao longo da modernidade, o autor, cuja configuração resulta da consciência humana da individualidade. O conhecimento passou então a ter como eixo fundamental a noção de autor e obra, e assim o pensamento ocidental cristalizou essa relação na literatura. Fundamentalmente aquela se constituiria, segundo Foucault[55], a partir do sentimento de descontinuidade entre homem e Deus. Assim, a escrita se consubstancia como o embate da linguagem, diante do vazio da morte, experimentada depois do século XVIII, e a superação dessa circunstância, a própria

---

[54] PÉCORA, Alcir. *Limites éticos da ficção*. cit..
[55] FOUCAULT. Michel. *O que é um autor?*. Trad de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Passagens, 1992.

transgressão. Diante disso, se podem distinguir duas personas, a do escritor, que a partir da vivência do limite e da perda ou do vazio não mais preenchido por Deus, se lança na aventura da escrita, e a do autor, detentor do nome que confere unidade a uma obra: se o primeiro é mortal, o segundo consegue atravessar os limites da finitude. O autor seria então uma espécie de índice de catalogação na ordem dos discursos, uma assinatura que confere autoridade ao texto. Pode-se afirmar que a força dessa referência se sustenta em três bases que se relacionam: escrita, autoria e obra, que seria o resultado do trabalho de escrita firmado por uma marca pessoal. Importante é pensar qual o papel dessa marca numa perspectiva de atribuição de uma hierarquia discursiva, detentora de força aglutinadora, unidade de significação e fio condutor de coerência, ou seja, em que medida essa marca equivale a um certo poder decorrente da autoridade sobre o texto e o seu sentido, uma chancela, como uma espécie de selo de qualidade.

Por esse entendimento, a "apropriação problemática da fonte", feita por Ana Miranda no romance *Boca do inferno,* representaria uma transgressão à consagrada entidade do autor, na medida em que ela baralha as hierarquias e mistura as vozes, interferindo na ordem do discurso e apresentando uma narrativa que subverte marcas de poder estabelecidas na esfera do conhecimento, como uma unidade autoral e uma verdade histórica. O procedimento desloca elementos estruturadores de uma coerência aparentemente imprescindível e intocável. Assim é que o crítico se pronuncia, solicitando uma reflexão nos seguintes termos:

> no caso de Antônio Vieira, há que se atentar, no mínimo, ainda, para o fato de que ele não é uma fonte neutra, uma pilha de documentos sem autor, mas sim, o maior estilista que o século XVII permitiu à língua portuguesa. Tivéssemos mais consciência histórica das virtudes e da vida própria desse estilo – digamos, tivéssemos dele a consciência que temos do valor de um Fernando Pessoa ou de um Borges, por exemplo, nos apropriaríamos dele sem problemas na narração de um romance ou de uma ficção qualquer que desejássemos produzir?[56]

[56] PÉCORA. Limites éticos da ficção, *cit.* Curiosamente, Antonio Tabucchi fez exatamente isso com Fernando Pessoa.

As polêmicas travadas na imprensa manifestaram que o romance havia instaurado uma certa transgressão na ordem literária, que colocava em ação os instrumentos críticos sinalizadores da reprovação social[57]. De fato, é da necessidade de penalização do ato transgressor na escrita que surge a delimitação autoral, marca de poder, pela distinção que gera, no confronto dos diversos textos, mas também de responsabilidade pelo seu ato, no confronto com uma ordem socialmente estabelecida, que cabe à lei proteger. Firmou-se, assim, a relação autor e obra, embora inicialmente essa demarcação tivesse o objetivo de identificar uma culpabilidade gerada pelo ato da escrita. Só mais tarde essa relação será tutelada com o objetivo de assegurar a propriedade literária e a decorrente materialidade que lhe cabe. Fica claro que a constituição da figura do autor na modernidade resulta, primeiramente, de uma ordem repressora e da consequente indagação de quem cometeu a transgressão.

A modernidade constitui o momento de ruptura com uma mentalidade calcada na repetição e na tradição. A escrita passou à transgressividade no momento em que deixou de ser a repetição de uma ordem primordial, em razão da impossibilidade da manutenção da continuidade entre Deus e homem, e da completa consciência da finitude; a obra de linguagem já não tem em que se espelhar. O ato de escrever foi, desde então, esvaziado de um conteúdo anterior e passou a concentrar-se em si mesmo. Rompendo com a tradição, figurou-se como gesto subversivo, cuja materialidade pôde ser delimitada num objeto literário, atribuível a alguém, um criador, que produz algo que emana de uma força individual: eis a originalidade que caracterizou o autor não apenas como o responsável, mas também como o detentor do direito à sua invenção.

Entretanto, quando Michel Foucault toma por empréstimo o enunciado de Samuel

---

[57] Não se quer com isso atribuir primazia ao trabalho de Ana Miranda em *Boca do Inferno*. Sabe-se que em âmbito internacional e mesmo nacional outros romancistas já tinham se aventurado nesse tipo de escrita; o que se pretende evidenciar é que esse foi um caso bastante polêmico, se não pelo fato de a escritora ser iniciante, pelo impacto comercial causado pelo romance.

Beckett, “que importa quem fala”, ele quer afirmar a ética da escrita contemporânea[58], uma escrita mais e mais voltada para si mesma, na qual o seu sujeito tende a desaparecer. Se antes a escrita resultava da luta contra a finitude, ela agora apresenta-se como emissária da morte, pois fixar-se numa escrita significa expor todas as redes e interligações entre o sujeito e a sua obra – retirando dessa relação a primazia estabelecida pela idéia de singularidade – e expondo, também em relação ao primeiro, seu caráter fragmentário.

É então que se procura em Ana Miranda, sobretudo em seus romances metabiográficos, o seu traço pessoal, indelével. A romancista é multipla, como as suas linguagens, plasmadas nesse ou naquele momento histórico, nessa ou naquela vida literária. A sua escrita é fragmentária, porquanto não vinculada a uma unidade fundamental e coerente, nos moldes daquilo que tradicionalmente se constituiu como feixe autoral, uma assinatura que insere a obra em uma determinada categoria de discurso e inequivocamente evoca um valor associado a um padrão singular. Nesse sentido, a uniformidade se consubstancia na ausência, ou seja, a única continuidade possível parece ser a própria descontinuidade. É a recorrência dessa escrita mimética, afastada de um foco central ou de uma força criadora unívoca, que paradoxalmente constitui a sua marca.

Tal concepção do texto literário como um objeto resultante da interseção de vários códigos expõe o processo criativo como um processo despersonalizado[59]. A figura central do autor, como entidade criativa, perde o caráter determinante na construção do texto, que passa a ser reconhecido como cruzamento de muitos discursos, culturas e ideologias combinados livremente[60]. Assim entendida, a noção de texto encontra correspondência com a sua

---

[58] FOUCAULT. Op. cit. p. 34.

[59] BERNARDELLI, Andrea. *Intertestualità*. Milano: La Nuova Italia, 2000. p 13-14.

[60] Cf. a elaboração do conceito de intertextualidade de Julia Kristeva, baseado na combinação da teoria dos paradigmas, de Ferdinand Saussure, com a noção de dialogismo de Mikhail Bakhtin. Do primeiro conceito sobrevém uma concepção dinâmica e autogerativa do texto literário, em razão da infinita potencialidade semântica, reproduzindo uma imensa rede de sentidos. Essa capacidade de o texto literário se constituir como ponto de interseção entre vários discursos foi por ela definida como modelo tabular ou reticular da linguagem poética e resulta da teoria dialógica.

etimologia, do latim *textus*, que significa tecido, algo construído como o cruzamento de fios que compõem a trama. Esse pressuposto chama a atenção para a amplitude que a palavra alcançou, vinculando-se constantemente ao sentido de obra literária. Desse modo, parece pertinente a utilização desse instrumental teórico, a intertextualidade, para analisar a produção mas, sobretudo, a recepção da obra literária de Ana Miranda, uma construção pautada pela multiplicidade de vozes e discursos, uma criação multitextual que, se por um lado se alia a uma figuração da escrita pós-moderna, por outro aproxima-se da noção de criação coletiva do barroco.

Pensando nessa abordagem, a escritura de *Boca do inferno* conformou-se também como uma operação representativa do seu tempo, um tempo em que a instituição autoral, fundamento por excelência na arte durante boa parte do século XX, ao seu final, já começava a dar sinais de desgaste, diante de novas configurações culturais, políticas e econômicas das sociedades geridas pelo capitalismo da informação, que permitiam a expansão da cultura e sua circulação como produto. A essas implicações pode-se juntar certo esgotamento da construção moderna de sujeito como entidade única, o que fez recair sobre a personalidade artística, considerada até então fonte de invenção e força criadora singular, o peso do descrédito no modelo centrado, pois não havia mais espaço que acolhesse esse tipo de manifestação intrinsecamente vinculada à ideia de singularidade, já então esgotada pelo modernismo; essa pode ser outra razão pela qual já não parece possível conceber novas (originais) expressões e visões de mundo, disso resultando uma espécie de colapso da criatividade, o que conduz aos estilos do passado, aos restos da civilização, à consagração dessa cultura de museu tão presente na contemporaneidade. Essa lógica parece confirmar um projeto literário que se inicia justamente, trazendo à cena literária brasileira do final dos anos 1980, um romance que reacendia as míticas figuras de Gregório de Matos e de Vieira, suscitando, a partir do seu procedimento [re]criativo, fortes controvérsias em torno do estatuto da autoria.

Se já não há nada para ser inventado, a arte espelhará uma espécie de redução criativa, a dificuldade do novo. A cultura, a moda, o *design*, tudo cheira a bolor reluzente. Bares que recriam uma época, com decoração, serviço e estilo musical compatíveis; automóveis com tecnologia digital, em *design* pseudo-antigo que suscitam nostalgia de um mundo que agora só existe em fotografias, filmes e antiquários que o mercado absorve com voracidade. A idéia do passado é um produto, e está à venda nas concessionárias, lojas de eletrodomésticos e móveis, boutiques, produtoras culturais. Na TV, a história virou sensação, com direito a canais sobre o assunto, documentários, minisséries. Nas livrarias, enxurrada de romances históricos, biografias de personalidades importantes, metaficções historiográficas, histórias culturais, histórias miúdas e em migalhas abarrotam prateleiras[61].

Nesse sentido, os romances de Ana Miranda, enquanto [re]escrita do passado, se articulam em torno da noção de pastiche, porquanto se consubstanciam como realização que emerge dessa fome de memória. A relação proposta parte da descrição do pastiche enquanto forma pela qual o pós-modernismo expressa a ordem instaurada pelo capitalismo tardio. Num mundo onde a invenção parece esgotada, a arte se viabiliza pela imitação das coisas mortas. Como criação intertextual, pode-se qualificar o pastiche partindo-se do conceito mais amplo de mimetismo, como imitação de uma forma de expressão pertencente a um outro texto[62]. Essa técnica literária – cuja denominação deriva do italiano, *pasticcio*, inicialmente significando mistura de várias imitações e depois uma imitação determinada, passou a ser vinculada à pintura, na França, a partir do século XVIII – consistiria na imitação de um estilo resultante da retomada de estereótipos ou de uma matriz expressiva ou discursiva, usados de forma personalíssima por um autor, como um idioleto, o que determinaria o reconhecimento desse uso pelo leitor, ao se deparar com uma construção cujos parâmetros se baseiam no

---

[61] A reciclagem cultural tem, entretanto, funções diversas, e deve ser alcançada pela crítica cuja meta é a abertura de espaços para interpretações. Cf. MOSER, Walter. Le recyclage culturel. In: MOSER, W. et al. (Org.). *Recyclages*: économies de l'appropriation culturelle. Montreal: Les Éditions Balzac, 1996.

[62] GENETTE, Gerard. *Apud* BERNARDELLI, cit. p. 86.

confronto entre o que seria a realidade padrão e o seu desvio, consubstanciado em um estilo muito particular, próprio de um autor, assim reconhecido[63]. Partindo-se dessas premissas, pode-se caracterizar três tipos de pastiche: o *pastiche satírico*, com destaque para o aspecto crítico ou de dessacralização, através do exagero, por exemplo; o *pastiche lúdico* ou o pastiche propriamente dito, que remete a uma recriação que se apropria de um modelo, tomando-se por base uma espécie de "contrato de pastiche", firmado entre autor e leitor e, por fim, a *continuação* que resulta de um prosseguimento de um texto anterior completo ou inacabado, o qual é tomado como ponto de partida.[64]

Essa breve caracterização do pastiche pela teoria literária situa o ponto de partida para se estabelecer uma relação teórica ainda mais profícua entre a produção metabiográfica de Ana Miranda e uma outra concepção de pastiche, moldada por um viés cultural e que se afirma como uma recriação em retrospectiva[65]. Essa noção de pastiche está mais voltada para a cultura de massa e se torna mais acessível, tomando-se como medida o cinema nostálgico, e fazendo-se uma oposição a filmes que reproduzem um momento histórico, seus costumes e estilos. Esse tipo de produção, entretanto, se encaixaria num molde mais tradicional, o do cinema histórico, numa linha aproximativa à do romance histórico. Em contraposição, apresenta-se uma série de filmes que reinventam a experiência de um período anterior, não tendo por objetivo nem a exposição fidedigna da época, tampouco o propósito da paródia – visto que a sua realização não se pauta na oposição entre um padrão e uma linguagem individual – mas simplesmente apresentar ao público algo que faz parte do universo cultural, entretendo-o num movimento nostálgico deflagrado por imagens, sensações e estéticas do passado, como acontece, por exemplo, em *Body heat* (*Corpos ardentes*), de 1981, uma espécie de *remake* de *Double indemnity* (Pacto de Sangue), de 1944, uma reescritura que não

---

[63] Cf. BERNARDELLI, cit. p. 87-94.
[64] GENETTE. *Apud* BERNARDELLI, cit.p. 86.
[65] JAMESON, Fredric. *A virada cultural*. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. P. 26-30.

deixa claro o limite entre a homenagem e o decalque[66]. Apesar do cenário contemporâneo, a ambientação é ambígua, tanto pela ausência de elementos característicos e que demarquem a narrativa situada dentro de uma sociedade de consumo, quanto pelas referências a um passado, talvez década de 1930, sugerido por uma série de elementos como as fontes dos créditos em *art déco* e a postura do herói que faz alusão a ícones do cinema que o antecederam. Evidentemente, a recepção da mensagem não se efetiva de modo uniforme, variando segundo os horizontes de expectativas individuais e as diferentes experiências que cada um tem com o passado. O que para uns tem o sabor da aventura, do mistério ou da ação que se desenvolve nas telas, para outros poderá ter gosto, cheiro e textura muito intimamente ligados a vivências pessoais ou intelectuais. A explanação acerca das diferenças entre o que se pode entender como cinema histórico e nostálgico, este com sua rede de construções ambíguas – como se pode detectar nas refilmagens, onde argumentos são retomados, ainda que às vezes sob outra perspectiva, e com isso se remetendo à ideia do plágio que é muito pertinente à questão do pastiche – parece estabelecer uma analogia relevante entre a fórmula tradicional do romance histórico, com suas necessárias implicações realistas, e essa forma de representação e construção narrativa intertextual da cultura pós-moderna.

Com efeito, na esteira desse modo de construção literária, vale a pena identificar alguns procedimentos discursivos e compositivos que se podem verificar numa determinada trama textual que recria um passado, ou a ideia que dele chegou ao presente, numa perspectiva fundamentalmente ficcional. A narrativa de Ana Miranda se estrutura como uma rede intertextual composta como aglutinação, como junção de escrituras diversas, conforme Alcir Pécora identificava, no último artigo que polemizava com a composição da romancista, no qual dizia ter compreendido

[66] MORANDINI, Laura, Luisa e Morando. *Il Morandino*: Dizionario dei film. Bologna: Zanichelli, 2008. p. 211.

> a apropriação – muitas vezes, literal – de fontes e textos, não apenas de Vieira, mas também de Gregório de Mattos (mas óbvios e menos resolvidos no livro, por advirem de poemas, com rima, métrica etc. e serem aproveitados como fala coloquial num romance de gênero tendencialmente realista) e outros possíveis, era verdadeiramente parte constitutiva da economia daquela ficção. Algo que podia lembrar uma concepção borgiana da escritura (o que, com efeito, não parece o caso), ou, por outra, que admitia aproximações com tendências pós-modernas (e, mesmo, modernistas) em que as fontes se esvaziam como história, vivida e ainda real na memória e no cruzamento das tradições, e se oferecem como produto potencial de múltiplos aproveitamentos e oportunidades. Um e outro procedimento, diga-se, parecem hoje práticas relativamente correntes, e, em geral incapazes de suscitar mais que um ou outro comentário entendido bem ao gosto desta ou daquela escola crítica em moda no Brasil, modeiro como nunca[67].

O crítico contemporiza o tom dos primeiros artigos, e reconhece o processo criativo da escrita em questão, vinculando-o a práticas associadas a tendências críticas em moda, mas mantendo um tom que inequivocamente remete a um juízo de valor, ao associar o trabalho da romancista a uma concepção borgiana da escritura, para em seguida, entre parênteses, asseverar, sem maiores justificativas, que tal concepção, canônica, não poderia se aplicar efetivamente ao romance em questão. O seu discurso parece conter uma contradição: admite o procedimento do uso de fontes e textos variados na composição do *Boca do inferno* e faz referências a aproximações com tendências pós-modernas – mesmo insistindo numa adequação desse uso, criticando o deslocamento dos textos de Antônio Vieira para a narração, nesse sentido instrumentalizada em descompasso com a tradição –, mas reclama, ainda, a ausência de referências aos fragmentos que contribuíram para a elaboração do *Boca do inferno*.

Com efeito, a primeira edição do romance não traz nenhuma referência às fontes consultadas, ou qualquer recurso gráfico para distinguir trechos citados. As aspas aparecem apenas para marcar os diálogos entre os personagens. Realmente, aspear poderia demandar uma explicação da autora, em notas de rodapé – talvez – o que poderia carregar a ficção com um certo enfado, quebrando o seu ritmo livre. A escolha da autora, entretanto, não se

---

[67] PÉCORA. *Limites*. cit.

manteve. Nas edições posteriores passou a fazer menção às obras estudadas durante a pesquisa para a construção da história, inserindo, sob o título de bibliografia, ao final do romance, o elenco de livros consultados, no qual se nota uma ausência intrigante: Pedro Calmon[68].

O historiador baiano publicou em 1930, pela Editora Companhia Melhoramentos de São Paulo, *O Crime de Antônio Vieira*. Um romance histórico em que narra o mesmo fato que serve de enredo ao romance de Ana Miranda – o assassinato do alcaide-mor de Salvador, D. Francisco Telles de Menezes. A trama se diferencia, porém, pelo fato de o principal suspeito do crime ser o Padre Antônio Vieira, diferentemente do que acontece em *Boca do Inferno*, onde o crime é praticado por homens encapuzados, dentre os quais Gonçalo Ravasco, filho de Bernardo Ravasco, secretário do Estado do Brasil, respectivamente sobrinho e irmão de Vieira. Em *Boca do Inferno*, o grupo, depois de cometer o delito, vai se refugiar no colégio dos jesuítas, permanecendo ali como forma de escapar à punição legal e, principalmente, à vingança do Braço de Prata – governador geral – cuja relação com os Vieira Ravasco era de grande rivalidade política. Por seu alinhamento com a família, o poeta Gregório de Matos acaba sendo também implicado na conspiração, perdendo emprego e imunidade e, perseguido, precisa se esconder e fugir para os engenhos do Recôncavo. Bernardo Ravasco é preso, permanecendo em cárcere praticamente até o desfecho do caso; Gonçalo Ravasco fica foragido e embarca para Portugal, na tentativa de levar ao conhecimento da Coroa os desmandos e a corrupção do governador. Seguem-se longas articulações do governador com as forças políticas e jurídicas locais e da metrópole, a fim de que os culpados sejam punidos, os Ravascos desmoralizados, expropriados de seus bens e privilégios, mormente

[68] Nos outros romances, Ana Miranda não segue propriamente nenhum padrão: em *A última quimera* não menciona obras consultadas; em *Dias e dias* acrescenta, ao final do romance e de modo mais informal, o item "notas", onde indica uma lista de livros, alguns estudiosos que escreveram sobre Gonçalves Dias e, entre outras informações, onde se encontram as cartas do poeta indianista utilizadas na composição do romance. Em *Clarice* não há nenhuma referência ou indicação de bibliografia.

responsabilizado o padre Vieira, um inimigo político que, apesar de velho e alquebrado, conserva o brilho da inteligência que o torna ainda perigoso obstáculo aos interesses do governador.

O litígio começa a se resolver com a chegada de Portugal do desembargador João da Rocha Pita, para executar uma devassa que começa a esclarecer os fatos e, finalmente, com a deposição do Braço de Prata e a tomada de posse como novo governador de D. Antônio Luiz de Souza, o segundo Marquês de Minas. Semanas depois da sua chegada, vem o desembargador André de Morais Sarmento, com a função de sindicante, para analisar a atuação do ex-governador e a culpabilidade ou não de Bernardo Ravasco, destituído do seu cargo e preso sem culpa formada por ordens do Braço de Prata. Intrigas e testemunhas falsas contra o Padre Antônio Vieira, já então com o prestígio abalado junto à Coroa, tinham favorecido, aos olhos de Sua Majestade, o governador deposto. O sindicante ouve o que tinham a dizer de Antônio de Souza e, considerando que eram "... mais louvores do que queixas, parecia totalmente favorável ao ex-governador. Muitos opositores se abstiveram de depor, contentes por ver o Braço de Prata deposto, de partida, para nunca mais voltar."[69] Afinal nada é provado contra o governador, que "seguindo a tradição lusitana partiu com um tonitruante séquito, bagagem e riquezas: montanhas de caixas, arcas, baús, pacotes, cavalos, carros, cofres. Para sua despedida foi formada uma guarda de infantes, cavaleiros e alabardeiros. Os sinos da Igreja repicaram."[70] O rei, mesmo exonerando Antônio de Souza, ordena que Vieira seja destituído de seus benefícios, exceto os garantidos pelas imunidades eclesiásticas, sentenciando ainda outras penalidades mais severas divulgadas em Portugal e na colônia. De resto, "afinal, não ficara bem claro quem estava condenado, quem estava glorificado, no resultado da contenda."[71]

---

[69] MIRANDA. *Boca do inferno*. p. 311.
[70]MIRANDA. *Boca do inferno*.p.311.
[71] Id. p. 312.

A tessitura desses eventos ocorridos no ano de 1683, na narração de Ana Miranda, parece se respaldar de acordo com as referências, inseridas, conforme já se disse, nas edições posteriores à de 1989, em trabalhos relativos à vida e à obra do jesuíta – como é o caso de *Padre Antônio Vieira*, de 1940, de Hernâni Cidade e *Vida do Padre Antônio Vieira*, de João Francisco Lisboa, de 1884 – e em antigos volumes de historiografia, como *Historia da América Portuguesa*, de 1730, de Sebastião da Rocha Pitta, obras por mim consultadas na reconstrução do itinerário percorrido pela autora na elaboração da sua trama, e na coleta de eventuais pistas que desvendem, para citar a metáfora de Ricardo Piglia, a conformação da história. O episódio que constitui a base do *Boca do inferno*, com algumas pequenas variantes e maior ou menor riqueza de detalhes, encontra-se registrado em todas as obras citadas, muito vinculadas entre si, organizando-se numa cadeia de fontes que perfaz uma ordem cronológica, na qual não se poderia deixar de inserir a citada obra de Pedro Calmon, em que o personagem principal não é Gregório de Matos, mas Antônio Vieira, acusado pelo governador Antônio de Souza de ser o mandante do crime, um delito que segundo o historiador, "agitou a colônia, consternou o reino, até as chancellarias da Europa interessou, preocupando o papa Innocencio XII, ao grão-duque da Toscana, ao cardeal d'Este e a El-rei D. Pedro II, que o perdoou."[72]

Estranhamente, como dito antes, o trabalho do historiador baiano não figura na bibliografia inserida ao final do romance, colocada quando Ana Miranda cedeu às críticas e, a partir da segunda edição, anexou à história uma extensa lista de obras consultadas, omitindo, entretanto, aquela que parece ser a referência mais óbvia. Evidentemente, a semelhança de enredos, com apenas algumas transposições, como a mudança do personagem central, poderia lhe ter criado algum embaraço, principalmente, depois de tantas polêmicas. É possível que, por parte da romancista, houvesse um certo receio de, ao assumir o uso desse material, reforçar a desconfiança da crítica. Essas conjecturas levam a supor que a autora, mesmo

---

[72] CALMON, Pedro. *O crime de Antônio Vieira*. Salvador: SCT/APEB, 2002. Reprodução fac-similar da obra publicada em São Paulo pela Companhia de Melhoramentos de São Paulo em 1931. p.03.

praticando uma literatura afinada com um pensamento que questiona o estatuto da autoria, acaba caindo numa armadilha, seduzida pela ideia de uma criação original, ela parece querer ser a dona da história. A ficção é o seu espaço de expressão, de liberdade criativa, no qual cabem as colagens, os cortes, a invenção, a distorção de personalidades e da própria história. Desenhar o percurso de escrita, oferecendo a bibliografia, é acatar a ordem do controle do imaginário que se esconde sob questionamentos acerca do limite ético do uso dos textos e da memória cultural. O limite é o confim entre o que a regra concede e proíbe, estabelecido sempre em nome e em prol dos interesses de uma ordem econômica, política, religiosa, e até mesmo científica tida como consensual. As reivindicações acerca do acervo textual consultado por Ana Miranda afirmam e fortalecem o procedimento da reserva no uso das informações que assegura a propriedade das ideias, a contrapartida devida em razão do trabalho original, fruto da invenção do "gênio criador", conceito já em franca decadência, desde que se destituiu o sujeito centrado e se começou a desconfiar da ideia de originalidade.

A obra de Pedro Calmon é um estudo histórico e biográfico que pretende esclarecer os acontecimentos daqueles longínquos anos, estabelecendo a verdade, a partir da leitura das cartas do jesuíta, consultas ao Arquivo Público da Bahia, provas documentais citadas exaustivamente ao longo do trabalho. Ao contrário da versão de Ana Miranda, Calmon tenta provar a inocência de Vieira e o reconhecimento dela pelo Rei que, agindo com vistas ao restabelecimento da ordem e da justiça, abaladas pelos abusos, violências e ilegalidades perpetradas pelo governo do Braço de Prata, o destitui das suas funções, nomeando para o cargo o marquês das Minas, aliado do jesuíta. No entanto, na releitura da romancista, nenhuma justiça se fez (ou se faz)[73], tudo era política e imoralidades nesse país desterrado,

[73] Não se pode prescindir, nesta análise, da contextualização, conforme já se fez no início do capítulo, do momento histórico em que o romance foi publicado: era ainda recente a reabertura política e a redemocratização do país, com as primeiras eleições presidenciais depois de quase 30 anos. A narrativa trata de um crime político e expõe um passado colonial de corrupção e autoritarismo. O passado recalcado acende a memória recente da experiência da ditadura militar, das lutas travadas na tentativa de se restabelecer o Estado de Direito e os seus

repleto de devassidão e vícios, longe dos olhos do rei, tudo era ainda mais precário e "o direito variava entre regras de viver e a definição do pecado"[74].

Se em *Boca do inferno* o personagem Padre Vieira aparece de forma mais discreta, ficando a cena da ação muito mais para Gregório de Matos, em *O Crime de Antônio Vieira*, o jesuíta tem um papel ativo, usando a pena para se defender. Trava-se, assim, verdadeira batalha: o governador acusando e Vieira defendendo a si e aos seus familiares. Cada mensagem chegada da metrópole corresponde a um novo e decisivo lance, uma possível nova argumentação – recurso – e ansiosa espera do veredito da coroa, num jogo tenso de provas e contra-provas que decerto abalava o velho padre, cuja idade avançava já dos setenta e cinco anos. Não se acovarda, nem se submete, mas escreve, denunciando os acontecimentos da Colônia, conforme se constata através dos recortes de cartas cuidadosamente inseridos na narrativa do historiador, a exemplo da missiva de 25 de junho de 1683, enviada a Roque da Costa:

> Esta é senhor, a história. Esta é a terra de que, com razão, fogem todos quanto podem; e este enfim, sou eu, tão mau sacerdote, tão mau religioso, tão mau christão e tão mau homem, que deixei Roma e Portugal, em idade de setenta e cinco annos, para vir ao Brasil mandar matar homens. E quem isto cuida ou affirma sem o cuidar é aquelle homem ou meio homem a quem se entrega este Estado, e de quem se fiam as fazendas, as honras, a liberdade e a vida de tantos e tão leaes vassalos, que só pela obediência e respeito de quem tão mal representa a pessoa de Sua Alteza soffrem todas as injúrias[75].

A despeito das diferenças entre as duas narrativas, uma romanceada e a outra mais cronística, apresentando enredos, vínculos familiares e desavenças entre as figuras mais notáveis da Bahia seiscentista, apresenta-se, entretanto o fato de que ambas se concluam com um adendo. No caso de *Boca do inferno*, a autora acrescentou um epílogo intitulado *O Destino*, no qual revela aos leitores as vicissitudes dos personagens, depois do desfecho da

---

resultados desastrosos - desaparecimentos, prisões, tortura, exílio, silêncio, morte. A ficção, ao propor um olhar crítico e revisionista da história seiscentista, aponta a terra ainda revolta dos últimos acontecimentos.

[74] MIRANDA. *Boca do inferno*. p. 237.

[75] CALMON. Op. cit. p. 44.

trama, misturando informações documentais e ficção, como fez ao longo de todo o romance. Já em *O crime de Antônio Vieira*, Pedro Calmon finaliza o trabalho adicionando um item, *Algumas notas*, no qual informa sobre outros assuntos de relativa pertinência à narrativa, ou detalhes e problemas relativos ao manejo das fontes, dúvidas e lacunas resultantes da pesquisa empreendida na realização da obra. É de se notar, entretanto, no item *A paixão de Gregório de Matos*, uma intriga que parece servir de argumento ao romance de Ana Miranda, apenas um ponto de partida para a sua reconstrução do Brasil colonial e configuração do personagem principal da sua história, e justamente se refere à origem da inimizade entre o poeta e o Braço de Prata, nem tão política nem tanto por afinidade pura e simples aos Vieira Ravasco. Trata-se da paixão por Ângela de Menezes – provavelmente aquela D. Ângela, do famoso poema "anjo no nome angélica na cara ..."[76] e tantos outros –, que o preteriu pelo sobrinho do alcaide-mor Francisco Telles de Menezes, Thomé Pereira de Menezes. O que, todavia, suscita a dúvida do historiador baiano é se tal rivalidade ultrapassou os limites da poesia, e acabou servindo como catalisador da discórdia e do crime de 1683, pois o fato de ter sido preterido pelo sobrinho do alcaide parece ter sido o motivo pelo qual Gregório de Matos se inimizou com os aliados do Braço de Prata e, por consequência, se aproximou dos Vieira Ravasco. Parece ser essa dúvida a lacuna que fornece à romancista a ideia do conluio do Boca maldita com a família do jesuíta e, ainda, o argumento para a sua trama. A ficção, a partir da sugestão do estudo de Calmon, com suas notas finais já eivadas pelo tom muito mais romanceado, com sabor de intriga novelística – caso de amor, melodrama, crime – ainda mais afirma essa leitura da história pelo viés romanesco. São palavras do próprio Pedro Calmon:

> Resta indagar se a rivalidade com o trêfego Thomé Pereira se projectou além da poesia, nos successos lamentáveis de 1683. Pelo sim, pelo não, achamos de melhor aviso silenciar no texto e fisgar em nota a interrogação, que aqui permanece, como borboleta de alfinete, para exames e confrontos mais

[76] MATOS. *Obra Poética*. Cit. I, . p. 406.

> detidos. Oxalá não nos leve a pesquisa a outra novella em que figure Gregório de Mattos entre os personagens principaes, com a sua viola fadista, a namorada e o rapazola afortunado sobrinho de dois alcaides![77]

Ana Miranda realizou um trabalho de investigação, deteve-se nas fontes históricas, pesquisou e se respaldou para forjar a sua criação, uma espécie de romance-frankenstein, feito com peças muito variadas, no qual traz para o leitor, entre outras personagens históricas consideradas de menor relevo, Gregório de Matos e Antônio Vieira, pintadas pela ficção da romancista com as linhas da sua imaginação. Quanto ao "Boca do inferno", figura ainda cercada por enigmas biográficos e autorais, os limites éticos para a sua conformação poderiam tolerar uma modelagem mais variada, no que se refere à apropriação da sua vida e obra: a sua imagem estaria já numa nebulosidade própria do mito e da incerteza, mas que dizer dessa investida no caso da figura literária e política de um vulto muito demarcado na história e na literatura, como o eminente jesuíta? Ambos são personalidades que pertencem a uma espécie de patrimônio comum da cultura brasileira e manipular as suas imagens é também uma forma de intervenção, mas existiria um limite para essa apropriação e para o uso dos textos e da vida de uma *persona* cultural na caracterização e montagem de um protagonista de romance histórico? As observações do Pécora, de certa forma, induzem a esse questionamento, ao apontarem para as assimilações da obra de Vieira por Ana Miranda, sobretudo porque não poderiam ser percebidas por um leitor não habituado ao "reflexo acadêmico"[78], e, da forma com que foram feitas as apropriações, "padre Vieira aparece apenas como um personagem histórico, pintada em tons românticos, mais liberal do que foi. O escritor que criou uma escola estilística desaparece"[79].

O romance suscita esse tipo de incômodo, ao qual o crítico e acadêmico estaria mais sensível, pela proximidade e intimidade com o seu objeto de estudo, o que o torna

---

[77] CALMON.. cit. p.113.
[78] PÉCORA. Limites éticos da ficção. cit.
[79] SCALZO. cit.

conhecedor dos meandros e de particularidades que poderiam determinar certo conflito na fruição da obra ficcional. Entretanto, o pacto de leitura não deixa dúvidas: a palavra *romance* aparece como subtítulo em todas as obras da autora, como uma espécie de alerta, diante da armadilha, jogo de ilusão, ou simplesmente charada proposta pela história. O leitor é envolvido pelo emaranhado de narrativas que se entrecruzam – verdade histórica, invenção, biografia e literatura. A organização de todos esses fios parece guardar uma proximidade com os procedimentos da micro-história, numa atitude de ficcionista investigativo, que poderia conformar os romances que recriam o itinerário das personalidades protagonistas com riqueza de detalhes que, se por um lado resultam de pesquisas, por outro, no caso dos personagens literários, ativam, em suas reconstruções, o influxo da mais recente crítica biográfica, privilegiando uma reelaboração mais afastada de um viés totalizante. Nessa perspectiva, a atenção aos detalhes perscruta uma linha próxima à do paradigma indiciário proposto pelo historiador Carlo Ginzburg[80], bastante associada à estrutura do romance policial, o que se verifica no romance *Boca do inferno*, mas também em *O nome da rosa*, metaficção de Umberto Eco publicada na Itália em 1980, e traduzida no Brasil em 1983.

*O nome da rosa* apresenta, também, ainda que de modo mais discreto e, talvez, como sugestão, um personagem literário que é uma figura-chave na trama, o velho bibliotecário da abadia na qual são cometidos os assassinatos, investigados por Guglielmo di Baskerville (referência intencionalmente anacrônica a um dos mais conhecidos romance de Sherlock Holmes, *The Hound of the Baskervilles*, de 1902, em italiano *Il mastino dei Baskerville*)[81]. Adso de Melk, o assistente de Guglielmo[82], é o narrador que descreve o

---

[80] GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*: O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

[81] Lembramos que Eco é um profundo conhecedor da obra de Conan Doyle, sobre a qual escreveu, por exemplo, em ECO, Umberto, SEBEOK, Thomas (orgs). *Il segno dei tre*. Holmes, Dupin, Sebeok. Milano: Bompiani, 1983.

[82] Nos romances policiais de tradição inglesa (Arthur Conan Doyle, Agatha Christie) diferentemente dos de tradição norte-americana (Chandler, Woolrich), figura quase sempre um assistente do detetive, como Holmes /

bibliotecário como curvado pelo peso dos anos, muito branco, inclusive as pupilas, e cego, cujo nome é, descobre-se depois, Jorge da Burgos: a referência a Jorge Luis Borges é clara – o nome muito parecido, o fato de ser cego e bibliotecário e, por fim, o fato de haver um destaque para a sua sabedoria de ancião. De fato o personagem é o mais velho da abadia, como Borges era, pode-se assim dizer, uma espécie de referencial literário para Eco, já que o escritor argentino contava mais de oitenta anos quando da publicação de *O nome da rosa*, romance que foi considerado um marco, a primeira produção conscientemente pós-moderna, conforme atesta o escritor e estudioso italiano em *Postille*[83], onde justifica a sua escrita – esclarecendo seu processo de elaboração, numa curiosa, quiçá involuntária, retomada de *The philosophy of composition*[84], de Edgar Allan Poe, considerado o primeiro escritor de policiais (e cujo Dupin é modelo evidente de Sherlock Holmes). O escritor italiano propõe uma resposta pós-moderna ao esgotamento moderno, ao apontar que o passado deve ser revisitado com ironia. Assim, a citação funciona como um modo de construir essa revisitação, mas é, principalmente, uma atitude, a de assumir o esgotamento da ideia de originalidade que traz em si qualquer coisa de inocente. A proposta é reprocessar o passado, rever os seus textos e, ao fazê-lo, estabelecer nova comunicação.

---

Watson, por exemplo, que em muitos casos, como no de Conan Doyle, não é muito brilhante e desempenha o papel do narrador.

[83] ECO, Umberto. *Postille a il nome della Rosa*. Milano: 1983.

[84] POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Tradução de Lea Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

**Homens de Papel: figuras e rasuras**

A vertente da obra de Ana Miranda sobre a qual se detém este trabalho é a metabiográfica e, conforme já se detalhou nos capítulos antecedentes, compreende romances nos quais figuram importantes nomes da literatura brasileira: Gregório de Matos, Augusto dos Anjos, Gonçalves Dias e Clarice Lispector, única personagem literária feminina. O subtítulo desta seção da tese, no masculino, evidentemente não minimiza a sua importância no conjunto da obra da romancista contemporânea nem na literatura brasileira, antes a opção pela palavra "homens" é apenas uma escolha metafórica para descrever essas personalidades que integram o processo criativo da autora, que consiste na construção ou [re]construção dessas vidas, dessas obras e dessas histórias em seus romances. Os poetas e a romancista escolhidos por Ana Miranda são seres de papel, inventados pela aventura ficcional ou recriados através das palavras que deixaram escritas em seus livros, mas também pelas páginas que os analisam, criticam, traçam as suas histórias e os inscrevem como figuras de destaque da arte e da cultura brasileira.

Essa produção metaficcional de Ana Miranda, conforme já se discutiu, se alinha com as mais recentes discussões sobre os mecanismos de produção de conhecimento da história e da cultura, tomando-se como ponto de partida a renovação do pensamento historiográfico proposto por *Les Annales*[85] e desenvolvido, em meados dos anos 1970, pela historiografia italiana, a micro-história, que sugere, numa analogia do seu procedimento e da sua relação com as fontes históricas, um modo de leitura do passado que comporta o interesse pelo minúsculo, pelo não visível. É fato que, na Itália, também entre os anos setenta e oitenta do século passado, começaram a aparecer romances históricos que se distanciam da tradição historiográfica do século XIX, ao privilegiarem o caráter metatextual da obra literária,

---

[85] Vide Cap. 01, nota 14.

enfatizando discussões acerca do passado mais ou menos recente da sociedade italiana, para questionar mitos, valores ou mesmo para discutir determinados processos históricos, numa atitude nitidamente intervencionista. Nesse mesmo período surge uma série de textos nos quais figuram autores e personalidades literárias ou artísticas como protagonistas. Essas obras, tais como os romances históricos, não aderem aos ditames da biografia tradicional, mas propõem uma outra dimensão narrativa, através da seleção dos eventos, da montagem mais ou menos livre dos documentos, da modificação na disposição do tempo narrativo, da inserção de outras escrituras, outras vozes, outros textos e, ainda, através da transformação do escritor ou artista em personagem. As metaficções começam a se consolidar enquanto proposta literária que se insere dentro de uma transformação maior, relativa à forma de lidar com o conhecimento, às novas configurações econômicas e culturais que se irradiam, a própria teia contemporânea simbolizada pela web.

Dessa forma, se percebe o trabalho de Ana Miranda muito articulado com o movimento de ressignificação do passado e o advento da chamada Nova História Cultural[86]. É

---

[86] Trata-se de uma identificação com um modo muito particular de se conceber o processo histórico, decorrente, sobretudo, de uma transformação, promovida pela escola dos *Annales*, que propalava a substituição da narrativa dos acontecimentos pela proposição da história-problema, ou seja, a história voltada para a busca da resolução de problemas, matriz teórica da futura história estrutural. Além disso, a escola propunha, em lugar do estudo das atividades políticas, o estudo das atividades humanas e a integração com outras disciplinas, sob a liderança da história. Esta inovadora abertura disciplinar originou, a partir da constituição da psico-história, o embrião da história das mentalidades que, se num primeiro momento teve repercussão limitada, em razão de a revista permanecer voltada para os assuntos econômicos, a partir dos anos 1960 - já sob a direção de Braudel - tomou grande impulso. Assim, alimentando-se da psicologia e da sociologia, os estudos dos fundadores dos *Annales* tinham por objetivo, também, conhecer a mentalidade de uma época e de uma sociedade, sua expressão, seus ritos e crenças, a percepção de tempo e espaço. Febvre se identificava mais com os estudos psicológicos, interessando-se pelo confronto entre o indivíduo e o universo mental em que ele atua, posicionando-se por uma história dos sentimentos, do amor, da morte, estudada a partir da perspectiva de um determinado grupo social, ou por uma história da cultura individual - por exemplo de Lutero ou Rabelais. (Sobre a morte temos também o conhecido estudo de Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en occident*: du Moyen Age à nos jours. Paris: Seuil, 1975). Essa reformulação nos métodos de produção do conhecimento histórico, bem como dos paradigmas tradicionais de compreensão, a partir de *Les Annales*, deu origem ao que se convencionou chamar Nova História. Entretanto, há também o entendimento da Nova História como o movimento inerente à chamada terceira geração associada à revista. Essas reformulações, sucintamente descritas, representaram, cada uma com suas contribuições, verdadeira revolução historiográfica, porque promoveram o rompimento com a história positivista. A terceira geração surgiu logo após 1968 e contou com a participação de André Burguière, Jacques Revel, Marc Ferro, Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie, entre outros. A fragmentação percebida na condução da escritura da história é alvo de duras críticas, notadamente as de François Dosse, que questiona o esmiuçamento - a história em migalhas - das pesquisas que, na visão dele, equivale a um retorno aos estudos centrados nos acontecimentos (DOSSE, François. *A história em migalhas*. Trad. de Dulce Oliveira Amarante dos

uma ficção que sai dos arquivos e recupera detalhes – fragmentos postos de lado pela historiografia tradicional e que são extremamente produtivos para se pensar o passado. Com efeito, a autora revelou que a gestação de *Boca do inferno* começou no início da década de 1970, sendo concretizada a escrita apenas em 1979. O trabalho de pesquisa na Biblioteca Nacional revelou, nas palavras da autora:

> aspectos tão dramáticos, tão romanescos, do passado do nosso país, que fui me apaixonando. Cada descoberta me levava a nova descoberta, naquele tempo quase não havia livros sobre a história das mentalidades no Brasil, quase nada sobre Gregório de Matos. Só autores baianos se debruçavam sobre sua vida, que sempre foi um enigma e continua sendo, e pouco se sabia sobre os costumes antigos, sobre a vida das pessoas. Agora têm sido publicadas avalanches de livros sobre os mais diversos temas do nosso passado, especialmente na ocasião das festas dos quinhentos anos do Brasil. Mas o meu interesse literário se concentra mais na história literária. Acredito

---

Santos; revisão técnica José Leonardo do Nascimento. Bauru, SP: EDUSC, p. 124- 139). Assim, as mudanças que se processaram na forma de produção de conhecimento provocaram um enfraquecimento da história estrutural, cujos paradigmas teóricos já não respondiam aos questionamentos contemporâneos. Nesse contexto, ganharam força a história cultural e a memória como mecanismos capazes de instrumentalizar novas leituras do passado, num momento em que as dúvidas quanto às idéias de progresso, teleologia e verdade conduziam o olhar daqueles que queriam compreender o tempo presente para as ruínas dos processos modernizadores, para os escombros... Na primeira e na segunda geração a prioridade é para a história econômica, ainda que estudos sobre a história das mentalidades e outras formas de história cultural tenham encontrado lugar e expressão. Todavia, nos anos de 1960 e 1970, houve uma mudança, e o interesse dos historiadores de *Les Annales* se voltou para a história cultural, num movimento que reagia ao domínio até então da história econômica, estrutural. A história adquiriu uma feição antropológica e começava a operar a partir da emergência dos aspectos culturais do comportamento humano como centros privilegiados do conhecimento histórico, alcançando tradições populares, e fomentando, portanto, interpretações culturais para a experiência histórica. Aspectos da vida humana antes isentos, absolutamente não viáveis como objeto de pesquisa, começaram a figurar como importantes para o trabalho histórico. Assim, assuntos como loucura, infância, morte, amor e tantos outros recortes, até então desconsiderados como possíveis objetos de estudos, passaram a freqüentar a linha de trabalho dos historiadores. Esses temas foram reivindicados como importantes para reconstituição da vida social e, através da análise de documentos e registros, foram realizados estudos históricos de comunidades no sentido mais antropológico, uma ideia aproximada do trabalho que irá empreender a micro-história, a elaboração do conhecimento sobre um todo, tomando-se por base uma pequena amostragem, um pequeno corte. (BURKE. *A escola dos Annales*..Op.cit. p.79-107). Essa virada cultural proporcionou um retorno à política, que havia sido menosprezada pela primeira e segunda geração dos *Annales*. Melhor explicando, Febvre e Braudel, apesar de não terem ignorado completamente o aspecto político nos seus estudos historiográficos, não lhe dispensaram a importância devida. Esse retorno ao aspecto político proposto pela terceira geração parece representar, em suma, uma reação ao paradigma de Braudel e a outras formas de determinismo. Atente-se para o fato de, na configuração histórica proposta por Braudel, o ser humano não passar de mero figurante, sem poder de ação e transformação, esmagado pelas estruturas e forças seculares que o comprimem, e contra os ciclos econômicos da longa duração (DOSSE, François. Op. cit. p. 149-195). Esse retorno representa a redescoberta da importância e do poder de ação humana, graças à difusão de uma cultura da participação política, responsável pelos movimentos reivindicatórios de 1968 que se espraiam ao longo da década seguinte, e, graças ao pensamento de Michel Foucault, alcançam também as micropolíticas, revertendo-se nas lutas pela contestação dos diversos poderes que aniquilam as individualidades. Além disso, essa nova valorização no nível cultural para a construção histórica encontra uma conjugação produtiva, a dicotomia cultura popular e cultura erudita, que se desenvolve como problemática potente para se avaliar os conflitos sociais e políticos entre dominantes e dominados. O espaço da cultura torna-se local privilegiado para as análises das contradições da sociedade, bem como método eficaz para recuperar e compreender o seu passado.

> que trabalhando com as linguagens antigas eu possa enriquecer minha ficção. E sou apaixonada pelo trabalho de arqueologia lingüística, uma ciência que não se ensina nas escolas. Adoro colecionar palavras fora de uso, expressões esquecidas[87].

Da mesma forma que a reação ao determinismo propiciou a virada antropológica e política, a consciência das liberdades individuais e a importância dessas experiências, associadas às práticas investigativas desenvolvidas pela micro-história, lastrearam o retorno das biografias, dos estudos centrados nas individualidades históricas. Esse movimento acabou se consolidando, dentro e fora dos *Annales*. Na prática, a biografia assumiu diversos formatos e se justificou como meio de compreensão da mentalidade de determinado grupo social. Assim, os historiadores lançaram mão de relatos das vivências de pessoas comuns. O retorno da narrativa foi reflexo também do processo de retomada do interesse político na construção do saber histórico, e ganhou força no momento em que caíram em descrédito as explicações históricas de fundo determinista e marxista. Entretanto, parece que todo esse percurso prepara terreno para o reconhecimento de que as obras históricas são mesmo narrativas, e que o que já não se admitia era a narrativa contínua, conduzida por uma vontade teleológica. A noção de descontinuidade adquiriu nova perspectiva – já não representa obstáculo ao discurso histórico, devendo ser arrematada para formar os encadeamentos necessários à eliminação do seu caráter dispersivo –, mas deve ser entendida enquanto conceito operatório e produtivo. Todo esse percurso teórico da historiografia, privilegiando sempre o trânsito interdisciplinar, se configurou, na terceira geração dos *Annales*, numa comunicação mais intensa entre história e narração, conforme já se antecipou, evidenciado esse liame pela retomada da biografia em seus diversos formatos, pelo enfoque dos relatos de experiências, e pelo interesse pelas histórias individuais que aparecem a partir da virada antropológica da história.

---

[87] CARPEGGIANI, Schneider. *Escrever sonhos é uma maneira de se exercitar a memória*. Jornal do Comércio. Recife: 29/09/2000.

Nessa perspectiva, evidencia-se também o forte laço comunicativo da micro-história com o leitor, traço que se infere a partir da exposição, na escrita, de um relato minucioso dos seus procedimentos e métodos na recuperação de um determinado fragmento da história e pela divisão do percurso investigativo com o leitor, que se torna como que parte ativa do processo, um parceiro do historiador. A história não é apresentada como uma realidade objetiva, e o ponto de vista do pesquisador, bem como o percurso das suas investigações, está exposto no corpo do texto, num "pacto historiográfico" com o leitor, assim como no romance histórico metaficcional estabelece-se um "pacto ficcional"[88].

Diante das explicações anteriores, parece claro que o interesse pelo passado é uma marca da contemporaneidade. Os escritores, mas principalmente os leitores, direcionam insistentemente o seu olhar para a história, seja numa perspectiva individual, as histórias de personalidades artísticas ou políticas – observe-se a quantidade de romances históricos, biografias e romances biográficos, de filmes e documentários sobre a vida de personagens famosos – ou pela história em geral, através do recorte sobre determinado fato polêmico que incita o leitor a confrontar-se com muitas perspectivas, resultado da inserção de farta documentação, em geral não conclusiva, como um quebra-cabeça multifacetado.

A era pós-industrial é marcada por grandes contradições. Em certo sentido, a falências das utopias modernas e a crise do modelo metafísico da ciência moderna desencadearam a derrocada de conceitos como razão, verdade, totalidade, progresso, determinando a busca de novos paradigmas que possam legitimar a produção científica e tecnológica numa sociedade da informação. A ciência, com suas altas finalidades

---

[88] Da mesma forma, a comprovar mais uma vez a extrema fragilidade dos limites entre os gêneros e as disciplinas, entre a "ciência" e a ficção, muitos romances contemporâneos, em alguma medida, inspiram-se nessas narrativas historiográficas, estabelecendo por sua vez pactos de leitura, sejam através das sinalizações e advertências ao leitor quanto ao caráter ficcional, demonstradas, por exemplo, no sub-título, "romance", em ficções que versam sobre personalidades artísticas, ou através de um caráter auto-explicativo, por meio do qual o texto reflete sobre ele mesmo, promovendo análises sobre os modos pelos quais se constitui, ou ampliando os questionamentos para abordagens que se debruçam sobre discussões historiográficas, embates teórico-literários, filosóficos, políticos.

desinteressadas ou voltadas para as grandes aventuras do espírito, com o fito de fazer a humanidade avançar, perdeu sentido, e os parâmetros legitimadores da sociedade são a eficiência, a produtividade dos sistemas. Assim, numa organização social regida pelo estatuto informacional, ganha espaço os estudos da linguagem, como ela se produz e, sobretudo, como compatibilizá-la com as máquinas. O mundo contemporâneo descobriu na informação o dado mais valioso, e a ciência se empenha em sistematizar, produzir e fazer circular – como mercadoria – a informação. Em lugar de a riqueza ser medida pela manufatura ou pela matéria-prima, o que a determina é a quantidade de informações e conhecimentos produzidos e otimizados. A problemática do mundo atual, suas idiossincrasias, não é mais objeto da busca dos filósofos, cada vez mais descrentes dos metadiscursos, descrença que corresponde à crise da metafísica, e que resulta também de uma certa ruptura com as formas de relacionamento com o pensamento moderno. De olhos voltados para o momento, e guiado pelo primado da eficiência, o pensamento já não se vale das utopias. É o tempo das incertezas. É o tempo de emergência de uma condição histórica diferente e de uma configuração cultural constituída em meio a um universo de relações complexas, às quais se somam novas tecnologias, intrincadas e alimentadas por uma nova ordem global.

O projeto moderno começou a ser questionado desde Nietzsche, que inaugurou importantes reflexões acerca do destino do mundo, interrogando se o caminho humano leva à ascensão ou à exaustão. Evidentemente, não se tem resposta para essa interrogação. Vive-se mesmo a era das dúvidas, em contraposição a um tempo de certezas e resoluções eficazes. Experimenta-se, portanto, a própria condição pós-moderna, segundo ensina Lyotard[89], condição que é inequívoca, como resultado de análises críticas, do declínio das grandes narrativas modernas que não se revelaram suficientes para conduzir a humanidade a um pretenso estágio civilizatório mais evoluído. A pós-modernidade, no sentido aqui proposto, se

---

[89] LYOTARD, Jean-François. *A condição Pós-moderna*. Trad. de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

coloca como um contexto histórico, político e cultural que reflete diferenças em relação à modernidade, mas numa perspectiva de continuidade, como resposta às suas limitações – à falência dos seus programas de ordem, segurança, progresso – e, sobretudo a pós-modernidade é concebida a partir do reconhecimento de que as diferenças constatadas permanecem atreladas e comprometidas com a continuação do modo de produção capitalista, ainda que em seu estágio mais avançado. Pode-se falar em um processo de radicalização da modernidade[90], da saturação de um modo de vida, ou da exaustão de um modelo de pensamento.

Testemunha-se uma expansão do campo de ação da cultura que incide sobre as áreas social, econômica e política. A cultura se insere em todos os campos da vida, e o pós-modernismo, resultado da perda da hegemonia cultural burguesa, do desenvolvimento da cultura de massa e da ação do capitalismo avançado, instaurou-se enquanto dominante cultural que enfeixa um conjunto de idéias e posturas que repercutem de forma imediata no conhecimento, na história, na arte e em suas manifestações. Assim, a poética desse momento é marcada pela autoconsciência teórica, inscrevendo em torno de si debates do campo da história, da literatura e da biografia, entendidas como elaborações humanas, transformadas em fundamento para entender criticamente o passado.

Nesse sentido, este trabalho toma por empréstimo o pensamento de Linda Hutcheon[91] que propõe uma teorização acerca da sobreposição entre teoria e prática estética – os paradoxos originados do confronto da autonomia e da auto-reflexividade modernistas com uma realidade cultural, social e política diversa – na confirmação de uma poética que se apresenta como refluxo ou produto de uma cultura pós-moderna. O modelo por ela empregado é o da arquitetura, a primeira a lançar mão dessa nomenclatura, vinculando

---

[90] GIDDENS, Antony. *As conseqüências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

[91] HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria e ficção. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 11.

intrinsecamente o pós-moderno ao passado. Por via de consequência, a sua análise parte do pressuposto de que, na ficção, o que assinala o pós-modernismo é a metaficção historiográfica, e essa marca parece sintoma das contradições próprias da pós-modernidade, que incitam e questionam o conhecimento histórico e literário, que não podem dar conta dos limites da modernidade e dos seus sustentáculos unificadores e formadores de sentido, as já referidas metanarrativas. A metaficção historiográfica diz respeito, especificamente, a romances populares e de grande sucesso que são auto-reflexivos e, ao mesmo tempo, referem-se a fatos e a personagens históricos. Refletindo sobre a sua própria condição, sobre suas possibilidades discursivas, essa literatura propõe a problematização do conhecimento histórico e a dissolução das fronteiras entre as áreas do conhecimento, vez que questiona o *status* ontológico e epistemológico do fato histórico, destituindo-o do seu poder de dizer o passado, porque se entende que a narrativa não pode ser imparcial. A história e a literatura são discursos que trabalham enquanto sistemas de significação, organizando e atribuindo um sentido ao passado. Vale dizer: o fato, em si mesmo, não revela o que aconteceu e não é capaz de dar sentido ao passado, que se define pela forma como é sistematizado[92].

---

[92] Entendeu-se, por fim, que a própria noção de verdade é uma construção discursiva, formulação elaborada por Michel Foucault, a partir da releitura do pensamento de Nietzsche, cujos desdobramentos recaem na contestação do estatuto do conhecimento, que perde a aura do ideal para se revelar como instrumento de poder (Cf. FOUCAULT, Michel. Verdade e poder. In: *Microfísica do poder*. Trad. de Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2002). O reconhecimento do discurso histórico como linguagem, através do deslocamento do referencial, tido como cerne, reconfigurou o modo de compreensão da história, que passa a se avizinhar mais e mais da literatura, enquanto se distancia do *status* de ciência. A produção do sentido não está mais condicionada a um centro que equilibraria e orientaria a estrutura, uma referência contendo uma verdade tranquilizadora porque limita as inúmeras possibilidades, eliminando a profusão de sentidos causadores da angústia, resultado da não-certeza. Assim, percebeu-se que o que comandava o desejo de um centro, em uma estrutura, era o desejo de evitar o caos, o devir-louco do simulacro. O centro já não pode ser percebido como um lugar natural, mas como uma função, um lugar ou um não-lugar onde se operam as inúmeras substituições de signos que por sua vez guardam uma ordem aleatória e não um significado transcendental. Amplia-se enormemente o campo da significação, e a linguagem configura-se, então, como puro discurso. (Cf. FOUCAULT. *Nietzsche, Freud & Marx. Theatrum philosoficum.* 4ª ed. Trad. Jorge Lima Barreto. São Paulo: Princípio, 1987. DERRIDA, Jacques. A escritura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: *A escritura e a diferença*. Trad. de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005. DELEUZE, Gilles. *Platão e o simulacro*. In: *A lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998). Esse descentramento reflete uma transformação no pensamento ocidental que se desenvolveu a partir de estudos de, principalmente, Foucault, Derrida e Deleuze, a partir da releitura do pensamento de Marx, Nietzsche e Freud. A crítica da metafísica, dos conceitos de ser e de verdade abalaram as certezas, minando as estruturas de um pensamento calcado no modelo platônico. Renovaram-se as possibilidades interpretativas, afirmando-se uma interpretação que se volta sempre

Nesse sentido, os romances metabiográficos de Ana Miranda, o seu trabalho de ficcionalizar a história e a vida de escritores brasileiros, atendem às demandas de uma poética que se alinha com as necessidades de expressão estabelecidas na contemporaneidade, a metaficção historiográfica, termo consagrado pelos estudos empreendidos por Linda Hutcheon na sua proposta de negação dos limites entre arte e teoria, ficção e história, a partir da problematização decorrente da mudança de paradigmas nas teorias de conhecimento, e suas conseqüências políticas e culturais. Esta teorização, junto à proposta de caracterização empreendida por Iovinelli[93] para analisar a figura do autor nas narrativas italianas surgidas entre os anos de 1970 e 1980, e um tipo de realização biográfica que diverge do tradicional texto biográfico – romance metabiográfico – é a que se toma aqui, por analogia, para amparar esse tipo de narrativa biográfica, calcada na ficção e, portanto, afastada da biografia, justamente por se tratar de uma narrativa comprometida com as rasuras entre os limites comumente estabelecidos entre real e ficcional.

O termo metabiografia é entendido como uma forma de biografar que é também um exercício estético, história de vida em que o autor se posiciona ao longo do trabalho que realiza, explicitando problemas e percalços que teve de solucionar, as dúvidas e conflitos surgidos do confronto com o biografado. A metabiografia se refere a um sistema relacional, decorrente do afrontamento entre vida e obra da personalidade em questão. É a biografia que reflete sobre os seus percursos, é auto-reflexiva e desmitifica a construção biográfica, bem

---

para si mesma, num movimento de revirar as superfícies, revolver as exterioridades soterradas, o simulacro recalcado, rompendo com a idéia de verticalização e, por sua vez, com a de uma verdade inacessível. A interpretação transforma-se, assim, numa tarefa infinita porque os símbolos adquirem uma amplitude ilimitada. Uma vez questionada a ordem que fixa um centro detentor de um controle na estrutura, desloca-se a dicotomia signo-significado, reflexo da oposição sensível – inteligível. Não são mais aceitas as sobreposições valorativas das linguagens. Assim, enquanto elemento para compreender a história, a poética não possui grau inferior à razão, porque se compreende que tanto o texto histórico quanto o literário podem ser, em certa medida, não transparentes, resultados do fato de, por sua própria natureza, seduzirem mais enquanto texto do que propriamente por aquilo que dizem. A verdade afirmada está intimamente relacionada ao formato escolhido para a formulação das idéias, desfazendo-se, então, a dicotomia forma e conteúdo. Já não se pode considerar a história como um conhecimento referencial que se utiliza da linguagem como instrumento para se debruçar sobre um objeto real, fora do discurso. A história passa a ser entendida como engenho literário, passando-se da história ciência social para história pós-moderna.

[93] IOVINELLI. Op.cit.. p. 63-241.

como os mistérios concernentes ao biografado. É, acima de tudo, escrever sobre o outro, mas sem se suprimir da sua condição de sujeito, posto que o texto não reproduzirá uma imparcialidade, mas evidenciará os confrontos do sujeito que escreve e os seus dilemas na realização, de tal modo que o seu trabalho reflete um processo de recriação, resultante que é de sucessivas interpretações de fatos e documentos[94]. Depois de salientar as renovações teóricas que permitiram compreender o estatuto de linguagem da disciplina historiográfica, fica contextualizada a proposta da metaficção, a sua convergência para um trabalho com a linguagem ou com as linguagens, histórica, biográfica, ficcional. Por outro lado, esboçando-se uma genealogia para o termo metaficção historiográfica, pode-se trabalhar, inicialmente, o termo metaficção, mais genérico, correspondendo a um tipo de narrativa que se funda na metalinguagem, possuindo um caráter auto-reflexivo, desdobrando-se e voltando-se para si mesma. Dessa categorização mais abrangente se desdobrariam a metaficção historiográfica e a metabiografia. O termo metaficção foi cunhado por William H. Gass, *metafiction* – depois de *fabulation* e *surfiction* – a partir da formulação do conceito de metalinguagem de Saussure e Hjelmslev, para substituir a expressão anti-romance, usada para textos literários que explicitavam sua condição ficcional: é um tipo de ficção fundada na elaboração de ficções, e é reflexo da tentativa de superar a tradição regionalista e realista na literatura americana[95]. Essa literatura adota como estratégia um jogo intelectual com a linguagem e com a memória intelectual e artística, e explora a falta de correspondência exata entre linguagem e realidade. É como se a linguagem não dissesse da realidade, mas dela própria, num movimento de recriação. Entretanto, como pontua Gustavo Bernardo, a essa definição se pode acrescentar a faculdade de evidenciar sua própria condição ficcional, rompendo com uma convenção

---

[94] Cf. VILAS BOAS, Sergio. *Biografismo*: reflexões sobre as escritas da vida. São Paulo: Editora UNESP, 2008. P. 18-41

[95] Cf. AVELAR. Mário. *Metaficção*. In: CEIA, Carlos (Org). E-Dicionários de Termos Literários. Disponível em <www.fcsh.unl.pt/edtl>. Acesso em 2.7.2009.

explícita, a ilusão, que se estabelece entre autor e leitor[96].

Com efeito, a metaficção historiográfica tem por missão colocar num mesmo patamar literatura, história e demais discursos correlatos. Ela evidencia as disposições distintas entre ficção e história para, em seguida, contestá-las, num movimento que reflete as contradições próprias da contemporaneidade, contradições que podem ser percebidas como reflexos das incoerências que se estabelecem em sociedades dirigidas pelo mais recente capitalismo, daí a importância do passado, e a influência mútua entre o metaficcional e o histórico, influência que, ao mesmo tempo em que contesta o estatuto de ciência da história, desfaz o primado da originalidade artística, pois promove uma superposição de textos, tornando a ficção, também ela, uma forma de conhecer o passado[97].

Todas essas reflexões acerca dos modos de representação conduzem à análise do texto metaficcional, percebido como mecanismo capaz de oferecer outros modelos para desenvolver efetivas experiências com a linguagem. Dessa forma, os esquemas narrativos podem se dobrar e desdobrar infinitamente em micronarrativas, narrativas de frente para trás; romances sobre uma pessoa escrevendo ou lendo um romance; narrativas que explicam os métodos da narrativa, histórica ou ficcional; histórias que conversam com o leitor, bem ao gosto de, entre outros, Machado de Assis; narrativas que trazem ao texto teoria literária, historiográfica; ficção que remonta a outra ou a outras ficções; narrativas sobre a vida de personalidades políticas, artísticas, sejam pintores, músicos ou escritores. As tendências da crítica biográfica expostas por Eneida Maria de Souza resumem as mais relevantes entre as numerosas possibilidades abertas por abordagens deste tipo: construção canônica do escritor; reconstituição de ambientes literários; escrita como narração da memória do outro; biografia

---

[96] Cf. BERNARDO. Gustavo. Da metaficção como agonia da identidade. *Confraria*: arte e literatura. Publicação eletrônica da Editora Confraria do Vento. N. 25. Março/abril de 2009.
[97] HUTCHEON, op. cit.

como biografema; "eliminação da distância entre os pólos constituintes do pensamento binário"; "ampliação das categorias de texto, de narrativa e da própria literatura"[98].

Depois do enfraquecimento da figura do autor – em decorrência da passagem do estruturalismo sistemático ao pós-estruturalismo, dos movimentos antiautoritários de 1968 e da desagregação e deslocamento da noção de sujeito moderno, cuja conformação centrada é resultado de uma sociedade que, após a Idade Média, desenvolveu um pensamento da razão humana focalizada no indivíduo – o autor, de qualquer modo, reaparece na cena cultural, não mais como detentor do sentido da obra, sua função tradicional dentro da teoria literária, mas como personagem de ficção, com o impulso da escrita metabiográfica, o interesse pelo passado – a fome de memória que se verifica com a atenção cada vez maior, por parte do público, por biografias, por histórias do passado – e, ao mesmo tempo, pelas vivências íntimas cada vez mais expostas, numa sociedade que consome vorazmente as imagens e as vidas dos seus ícones culturais do passado e do presente.

A ascensão do tipo de escrita acima referido coincide com um momento muito particular da história humana e de uma prática cultural contemporânea: a reciclagem. A despeito de, para alguns teóricos, ser entendida como sintomática de um processo de crise da história, a reciclagem cultural, que compreende a re-apropriação do passado, pode ser lida, também, conforme a análise de Walter Moser, como um sinal a conduzir a reflexão para novas formas de pensar o processo histórico.[99] O historiador traça as linhas do seu pensamento, tomando inicialmente por base a proposta de Peter Bürger, em *Teoria da vanguarda*, obra que procura analisar, a partir do modelo de arte pós-romântica pensado por Hegel, um tipo de arte que ele denomina pós-vanguardista, e que seria baseada no apagamento das identidades históricas, ou dos seus materiais que, mesmo pertencendo a

[98] SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p.111-120: p.112-113.
[99] MOSER, Walter. Le recyclage culturel. In: MOSER, W. et al. (Org.). *Recyclages*: économies del'appropriation culturelle. Montreal: Les Éditions Balzac, 1996, pp. 23-52.

épocas diferentes, coexistiriam nessa estética. Na leitura de Moser, já era possível visualizar, no citado estudo, a configuração dessa matéria do passado trazida ao presente, disponibilizada e reciclada pelos artistas, num trabalho de caráter lúdico, um jogo arbitrário. A questão é que as leituras acerca da historicização da arte por Hegel acabaram desencadeando a formação de um pensamento acerca da dissolução e da decadência do processo artístico. Outros teóricos, como Jean Baudrillard, se detiveram nesse movimento de crise da história. Em *A ilusão do fim ou a greve dos acontecimentos*, que Baudrillard escreve a partir dos acontecimentos de 1989 e da guerra do Golfo, o estudioso francês reflete sobre uma espécie de reprise do passado – como se a história simplesmente continuasse a ser fabricada, ficticiamente, pelo acúmulo de signos sociais, de signos políticos, de signos do progresso. Segundo o seu modelo, o percurso aponta para o fim que, entretanto, nem mesmo se concretiza porque os eventos mostram uma ordem monstruosa: um processo histórico retrógrado e revisionista, retroalimentado por suas partes mortas. Mas retomar o passado não significa reinscrevê-lo no tempo, tal e qual foi, porque essas formas anteriores reaparecem na atualidade com alcances diferentes, e nisso reside a especificidade pós-moderna, ainda que Baudrillard entenda esse voltar-se sobre si mesma como um movimento que contém perda de significação da história que se produziria pelo avançar contínuo[100].

Assim, o momento que estabelece a consciência da crise é, para Baudrillard, a constatação da reciclagem, como o é também para Regine Robin[101] – ainda que o seu pensamento se formule em linhas muito diferentes, apontando para uma perda do sentido da história, em razão de o tratamento dispensado ao passado se processar numa perspectiva de simulacro, um retorno que não opera o luto, e assim não trabalha os recalques da história – e para Fredric Jameson[102], que procura demonstrar uma espécie de "desistoricização" pós-

[100] BAUDRILLARD, Jean. *Apud* MOSER. cit.
[101] ROBIN, Regine. Apud MOSER. cit.
[102] JAMESON, Fredric. Apud MOSER, cit.

moderna. A concepção melancólica do crítico norte-americano, no tocante a essa prática cultural, desemboca na problemática da denominação de um tipo de releitura do passado que oscila entre as denominações de pastiche e paródia. Para Jameson a paródia seria uma forma de releitura do passado que restou, perdendo a sua característica essencial: a ironia. Essa prática, perdendo o seu traço satírico, se encontraria esvaziada; é então que se apresenta o problema: como chamá-la? Jameson opta por conservar para a paródia o seu conceito moderno, e classifica essa prática cultural, que reverencia o passado, de pastiche, que, segundo ele, é, como a paródia, a imitação de um estilo muito particular, mas destituída do objetivo de provocar o riso, pela transgressão bem humorada de um padrão.

Parece evidente que, ao narrar a vida de uma personalidade literária, Ana Miranda invade as sua vivências, os seus textos, o passado nebuloso das histórias miúdas e a história dos grandes eventos que marcaram a época, canibalizando o acervo crítico e biográfico que circunda o nome do autor, numa poética de reciclagem. Essas especificidades do seu processo implicam constantes citações, colagens, apropriações, mecanismos que suscitaram algumas críticas, conforme já se viu no item anterior, cuja parte final propôs um questionamento acerca dos limites às intervenções operadas pela manipulação dos textos dos escritores metabiografados e pela própria perspectiva narrativa que organiza e dispõe da matéria do passado, dos fatos biográficos e da obra, para contar uma história. Esse tratamento ficcional, evidentemente, interfere na cultura e alcança a condição ou lugar que a personalidade ocupa no imaginário e na memória cultural brasileira, pois, segundo Michel Foucault, a literatura é um artifício que produz efeitos de verdade[103]. As observações feitas por Alcir Pécora, apesar de se referirem à figura do Padre Antônio Vieira, conduzem a reflexão para as outras personas transformadas em protagonistas na ficção da romancista, e para as consequentes implicações teóricas acerca das questões autorais e os decorrentes problemas relativos à propriedade

---

[103] FOUCAULT. Michel. *O que é um autor?*. Trad. de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Passagens, 1992.

intelectual e ao direito de imagem.

Um vez abalado um dos pilares importantes relacionados aos problemas acima mencionados, a noção de originalidade – já discutida no item anterior e em outras teorizações que analisam as práticas artísticas e as configurações históricas decorrentes dos processos de transformação da sociedade pós-industrial – resta refletir mais detidamente sobre o binômio autor-direito autoral, do qual derivam as controvérsias acerca de plágio, cópias ou "empréstimos". Se antes eram considerados delitos, condutas reprováveis, as reformulações nos estudos literários, a desconstrução do sujeito centrado, o conceito de intertextualidade, a concepção de um processo histórico residual e a noção de uma prática artística também calcada na reciclagem, permitiram que essas tipificações pudessem ser apreciadas diferentemente pela crítica literária, assumindo as formas já naturalizadas da citação, da referência, da paródia ou do pastiche.

Se a presença de escritores como personagens de ficção não é nenhuma novidade no campo literário – basta lembrar que Dante Alighieri, no início do século XIV, transformou Virgílio em um guia, amigo e confidente, ao longo de suas peregrinações pelo Inferno e Purgatório, em busca da Revelação – as implicações de tal procedimento foram, paulatinamente, ganhando relevância. Na medida em que a maior circulação das obras literárias – com o advento da imprensa, formação de um público leitor, ascensão da condição de indivíduo e com ela da noção de sujeito singularmente considerado, centro de afirmação da potencialidade criadora, que alcançou a sua força com a modernidade – favoreceu o crescimento e a importância da atividade intelectual produtiva, demandou-se uma maior atenção, uma demarcação mais nítida e rigorosa em relação à contrapartida financeira, resultante da produção de ideias, agora comercializadas através da publicação e venda de livros.

Com o desenvolvimento tecnológico e o aumento das possibilidades de

reprodução, escolarização em massa e urbanização, essas personalidades criativas transformaram-se em ícones. Com seus trabalhos e criações artísticas valorizados, estudados nas escolas e formando mentalidades, tornaram-se personalidades públicas e passaram a fazer parte do imaginário coletivo[104], como figuras que representam ideias, valores. No mundo da velocidade da informação, tudo é quantificável: a produção intelectual, mas também a vida privada das celebridades, exposta como nunca e transformada em cifras[105]. Uma exposição exagerada e não autorizada representa prejuízo que pode ser avaliado em números bancários, recebíveis mediante acordo ou processo judicial.

Todas essas implicações geram inúmeros limites, restrições e cautela quando se pensa em intervir na vida – atente-se para as biografias não autorizadas e, mediante processo judicial, recolhidas das livrarias – mas sobretudo no texto de um escritor importante, de um cantor, de um pintor, de um designer, de um inventor que registrou uma patente, de uma empresa que comprou os direitos de uma descoberta científica. Em tudo isso entra o direito de propriedade intelectual.

O que se quer discutir aqui, entretanto, é como a escrita de Ana Miranda, eventualmente, poderia interferir na imagem desses autores metabiografados e na história cultural – muito mais no sentido de estabelecer uma conexão entre as instâncias da vida, da obra e do imaginário que circunda os autores escolhidos, do que para estabelecer um dano ou uma impropriedade que alcançaria esses níveis, posto que qualquer limitação que se

---

[104] A noção de imaginário utilizada é a que se refere a uma espécie de local abstrato onde se produzem os sentidos ou que, recebendo as impressões, produz significado. O imaginário é entendido como força criadora de significados coletivos e instrumento que promove a socialização dos indivíduos, vez que a forma social-histórica que constitui a sociedade não é a racionalidade funcional e instrumental. Cf. CUNHA. Eneida Leal. *Estampas do imaginário*: literatura, história e identidade cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. A estudiosa se apóia na conceituação de CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Tradução de Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª edição, 1982.

[105] Essa é a sequência da industrialização, com a adequação do trabalho e das vidas humanas ao ritmo da máquina, que gera a exploração, a setorização das tarefas e que resultam num processo de alienação e reificação, agora preponderante nas relações humanas, que determinam um padrão regulador, a coisa. Então, tudo passa a ser coisificado, inclusive o ser humano. Em paralelo, desenvolve-se a indústria cultural e de comunicação de massa, espelhada também nessa lógica (Cf. TORRES, Décio. *A literatura pop*: literatura, mídia e outras artes. Salvador: Quarteto, 2003. p. 48).

impusesse à liberdade criativa entraria no plano do controle da ficção. A escrita de Ana Miranda já é uma leitura que propõe uma interpretação, ao expor as vicissitudes, as frustrações e, muitas vezes, circunstâncias particulares da vida dos escritores, pouco conhecidas do público em geral.

Na metabiografia *A última quimera*, a autora opera uma verdadeira invasão da vida pessoal e afetiva de Augusto dos Anjos. O narrador da história, um amigo fictício, já é uma interferência, resultante de leituras críticas e, presumivelmente, do ensaio *Elogio a Augusto dos Anjos*, de Orris Soares, no qual o autor deixa transparecer um inequívoco tom de proximidade, confessando-se, aliás, amigo do poeta.[106] Ao longo de *A última quimera*, a fantasia da romancista adentra essa relação entre Augusto e Orris, para delinear as sensações contraditórias do narrador: admiração e inveja, emoções que o levam a sentir-se esmagado pela inferioridade, corroído pelo ciúme e pelo amor que nutre por Ester Fialho, a mulher do poeta. Ana Miranda romanceia essa fratria, apimentando-a com uma intriga amorosa novelesca. É de se notar que a identidade do narrador, estranhamente, não é revelada, apesar de a autora inserir na sua história, como personagens identificados, parentes e amigos que realmente existiram e fizeram parte da vida de Augusto dos Anjos: os filhos Gloria e Guilherme, Rômulo Pacheco, cunhado de Ester, e outros. A trajetória pessoal, a intimidade com a família dos Anjos, e outros detalhes da narrativa, provavelmente pinçados de biografias e da nota preliminar supracitada, sugerem ao "leitor advertido" o nome de Orris Soares que, em 1995, quando o livro foi lançado, já estava morto. Teria herdeiros? Seguramente um sobrinho neto: o apresentador Jô Soares. A omissão do nome poderia indicar que também a romancista acaba se perdendo no emaranhado de histórias e de vidas reproduzido em sua

[106] Intelectual paraibano, (1884-1964), autor de quatro textos teatrais: *Rogério* (1920); *A Barreira* (1917); *Dentro da Fé* (1917) e *A Cisma* (1915) e um estudo sobre o teatro de Machado de Assis. Cf. SOARES, Orris. O teatro de Machado de Assis. Revista do Brasil, Rio de Janeiro, ano 2, n.12, p.55-62, jun.1939 (Edição comemorativa do centenário de Machado de Assis).

narrativa, e entra no jogo do literário que produz efeitos de verdade e se acautela na exposição de certas personalidades. O amigo, mesmo sendo possivelmente inspirado numa pessoa que atravessou a existência do poeta, é mera construção literária, e apresenta-se desprovido de maiores indícios que o identifiquem, impossibilitando as rasuras da fantasia. Sua figuração parte de uma realidade, entretanto a sua presença na narrativa permanece em sombreamento: ambígua e cifrada.

No entanto, é marcante no romance a insinuação acerca dos problemas de saúde do pai de Augusto dos Anjos, doente de sífilis, e de uma relação incestuosa do poeta com a irmã, Francisca, da qual teria resultado um aborto. O episódio é contado pelo narrador, como uma suspeita. As cenas dessa tragédia familiar parecem ter se baseado no pequeno estudo de Horácio de Almeida, *Augusto dos Anjos: razões da sua angústia*, de 1962[107]. Ana Miranda, entretanto, aproveita esse trabalho que, considerando a projeção da personalidade do poeta na obra, levanta questionamentos sobre o motivo da dor que atravessa o texto do autor de *Eu*, e, afirmando ser esse sofrimento resultado de inúmeras causas, aponta como de grande relevância a suspeita de que uma grave desgraça teria lhe acometido a existência. Esse infortúnio, segundo o estudioso um drama de amor, perpassa toda a sua obra, e prossegue, afirmando tratar-se de uma relação com uma mulher simples, natural do sertão. O romance, ainda conforme o referido estudo, teve desfecho com o assassinato da amada, recurso utilizado pela família do poeta para separar o casal (a leitura se apoia principalmente nos poemas *Ilha de Cipango* e de *Árvore da Serra*[108]). Ao final, Horácio de Almeida, levando em consideração o poema *Insônia*, aventa a possibilidade dessa mulher, por quem Augusto dos

[107] O ensaio se enquadra numa prática de crítica literária inscrita naquilo que se pode chamar, de acordo com Flora Süssekind, em *Papéis Colados*[107], crítica de rodapé, ou seja, a crítica não-especializada. Procurando articular vida e obra, algumas dessas críticas, por vezes, incorrem em generalizações e o texto pode ficar limitado aos enigmas biográficos. Em que pese a importância da obra, não se pode deixar de constatar, por exemplo, uma tentativa de "desvendar" o texto através da biografia. Cf. SÜSSEKIND. Op.cit.

[108] ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 45ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. p. 151 e 157.

Anjos teria se apaixonado, chamar-se Francisca[109]. Em que pesem os equívocos das análises, parece plausível que Ana Miranda se tenha inspirado nelas, juntamente com a correspondência familiar de Augusto dos Anjos, para forjar a delicada relação entre o poeta e a sua irmã[110].

A autora cria a narração acima descrita a partir do conhecimento de alguns fatos da biografia de Augusto dos Anjos, do exame de sua cartas e de leituras críticas diversas. Entretanto, a escrita do poeta é, por si mesma, muito instigante e insólita, sobretudo se contextualizada em relação aos padrões da *Belle Époque* brasileira, dando margem a questionamentos sobre a personalidade de quem a escreveu.[111]

O título do livro já indica uma projeção total do homem/autor na poesia, e convida ao esclarecimento das interseções entre vida e obra, espaços preenchidos pela idéia de doença e morte, num jogo que projeta no sujeito autoral os conflitos de um eu biográfico, e que parece conferir substância à arte de Augusto dos Anjos, despertando uma curiosidade, quase um fascínio, pela vida e pelas experiências do poeta da morte. É assim que a ficção de Ana Miranda se apropria dessa vida literária[112] – de um texto atormentado com a condição humana, de acordo com a sua visão de mundo, inevitavelmente dirigida para a morte, decomposição física e moral que perpassa a doença – para criar uma vida romanceada, modelada muito mais pela poesia do que pela existência documentada de Augusto dos Anjos. Ao construir a sua narrativa e deparar-se com essa imagem fantástica do poeta, soturno

[109] Id. p. 142; cf. os versos: "Vejo diante de mim Santa Francisca / Que com o cilício as tentações suplanta / E invejo o sofrimento desta Santa / Em cujo olhar o vício não faísca!"

[110] CF. MACEDO. Op.cit.

[111] Quando *Eu* foi lançado, ou pouco depois, a obra acabou interessando mais aos psiquiatras, conforme dão conta os diversos ensaios médicos e estudos realizados por pesquisadores da área. O primeiro deles é *A Loucura dos Intelectuais*, datado de 1914, de Licínio dos Santos, cujo questionário, respondido por Augusto dos Anjos, foi incluído nas várias edições de *Eu*. Em 1926, na Faculdade de Medicina da Bahia, João Felipe de Sabóia Ribeiro apresentou, como tese de doutoramento, na Cadeira de Clínica Psiquiátrica, *Eu (Ensaio nosográfico de Augusto dos Anjos)*, uma abordagem das doenças do poeta através da sua obra, e no mesmo ano foi publicado, nos *Anais Médicos-sociais da Bahia*, um artigo de Artur Ramos, Augusto dos Anjos à luz da psicanálise. Mais tarde, em 1942, foi publicado, no mesmo periódico, Augusto dos Anjos e as origens de sua poética, de autoria de A. L. Nobre de Melo. (Cf. BARBOSA. Francisco de Assis. Prefácio. In: ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias.* 45ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.p. 83-84.)

[112] Por vida literária considera-se o confronto existencial e as experiências traduzidas no texto literário.

morcego tísico, ao qual se junta o rótulo da tuberculose, o mito da doença e da desgraça do urubu que pousara em sua sorte, Ana Miranda transplanta essa figura de caleidoscópio para as páginas da sua ficção. O rapaz neurastênico, magro e pálido, com suas grandes asas negras se transpõe, como numa lente de aumento, do imaginário da cultura brasileira para *A última quimera*.[113] Esse movimento corresponderia, por linhas aproximativas, a uma leitura da obra como fonte e confirmação de dados biográficos, num procedimento que Luciana Stegagno Picchio denomina de autoschediasma[114] e que Philippe Lejeune chama de ilusão biográfica[115]. A partir desse exemplo, se pode visualizar o mecanismo mais concretamente, ou seja, a ficção se construindo como leitura da intrincada relação biografia-obra-imaginário.

O *modus operandi* de Ana Miranda guarda certa relação com a crítica biográfica que, ao recusar as limitações impostas pela exclusiva operação com o texto, juntando produção literária e documental do autor, realiza uma teorização mais próxima do ficcional[116]. A escritora, ao invés, entrecruzando acervo literário e documental, empreende o que se poderia considerar como uma espécie de ficção crítica.

Essa linha de pensamento parece determinante em todas as suas construções metabiográficas. Entretanto, verificam-se algumas nuances, decorrentes de particularidades no que diz respeito à situação textual de cada autor. No caso de Gregório de Matos e de Augusto dos Anjos, a penetração do imaginário cultural, resultante da recepção de suas obras, na

---

[113] O sucesso estrondoso de 1928 pode ser mensurado nas três mil cópias vendidas em quinze dias, de acordo o artigo de Medeiros de Albuquerque em artigo publicado no *Jornal do Commércio*. Cf. MACEDO. cit. O fato é que, desde então, se pode considerar o *Eu* como o maior *best seller* da poesia brasileira. Augusto dos Anjos, depois de Drummond é o poeta mais lido. Cf. ERICKSON, Sandra S. Fernandes. *A melancolia da criatividade na poesia de Augusto dos Anjos*. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 2003.

[114] Autoschediasma ou autoschediasmo - s. m. [dal gr. αὐτοσχεδίασμα e αὐτοσχεδιασμός «improvvisazione», der. di αὐτοσχεδιάζω «parlare improvvisando»] (pl. -i), letter. – No dicionário Treccani se define como extemporâneo, intempestivo, inesperado, improvisação (tradução minha). Para outra acepção CF. PICCHIO. Luciana Stegagno. Biografia e autobiografia: due studi in margine alle biografie camoniane. *Quaderni Portoghesi*, v. 7-8, p. 21-111.

[115] LEJEUNE, Philippe. A imagem do autor na mídia. In: *o pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerhein Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008. p. 192.

[116] SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 111.

narrativa de Ana Miranda acerca desses autores, é evidente e fortíssima. O Boca do inferno é transplantado para o romance em conformidade com a sua imagem literária, produzida pelo conteúdo dos poemas que lhe são atribuídos: sátiras eróticas ou políticas, poesia religiosa, lírica amorosas, poesia encomiástica e a chamada poesia-cronística que descreve a vida cotidiana, os costumes e as festas da Salvador do século XVII. Entretanto, o tipo de composição que mais faz impressão ao público leitor são, sem dúvida, as sátiras, de onde deriva a sua imagem de simpático cafajeste, transgressor pornográfico, ferino crítico da política luso-baiana. As páginas de Ana Miranda reproduzem esse Gregório de Matos andarilho do Recôncavo, com sua viola fadista, namorador contumaz e boêmio incorrigível. Já no romance *Dias e dias*, a figura de Gonçalves Dias é muito mais ligada aos fatos biográficos documentados, ainda que a autora utilize, como em *A última quimera*, o mesmo recurso de deslocamento do autor como foco central da narrativa, inserindo um narrador que conta os fatos a partir da sua perspectiva. A poesia de Gonçalves Dias, mais do que para compor o caráter do autor, serve à composição da narradora, Feliciana, impressionadíssima com a arte em si, com o talento de Gonçalves Dias e com a poética indianista que abre para ela uma nova compreensão do mundo, dos costumes e da história.

A construção de *Clarice*, mesmo trazendo elementos biográficos, se pauta muito mais na perspectiva do alto modernismo. Ana Miranda procura moldar a sua linguagem de acordo com o estilo clariciano, fundindo as duas dicções. A escrita se configura como pastiche lúdico, na medida em que imita uma dicção. É, portanto, uma recriação intertextual, feita de tal modo que até poderia dar a impressão de ter sido escrita por Clarice Lispector[117]. Nesse sentido, difere um pouco dos demais romances de Ana Miranda que, em geral, apesar de recriar uma época, a vida e a obra de um autor específico, se mantém muito mais independente em relação ao autor-personagem. Esse traço fortemente literário, no sentido de

---

[117] GENETTE. Apud BERNARDELLI. cit. p. 86-89.

que o tom é reverencial, pode se dever ao fato de o trabalho resultar de uma encomenda, conforme já explicado no capítulo anterior, mas, sobretudo, do fato de se tratar da única personagem metabiografada com direitos autorais ainda em vigor. Os dados biográficos apropriados são, quase sempre, aqueles oficiais ou recolhidos através das crônicas e em textos mais confessionais. A vida privada da romancista é exposta de modo muito sutil e em consonância com o tom da homenagem, ou seja, apenas como pinceladas que adornam um retrato.

O fenômeno da proliferação de discursos extra-literários, a exemplo das biografias, da exposição da vida privada, da cultura de massa, responde por um interesse do público, ao qual o mercado está muito atento, e é um fato muito pertinente à condição pós-moderna. Por outro lado, a atenção dispensada às biografias literárias tem como principal catalisador a realização criativa na integração entre vida e obra. Nesse sentido, é muito importante o papel da crítica, ao avaliar, por exemplo, a escrita biográfica tradicional em contraposição com um modo de escrever a vida de uma personalidade, privilegiando os intervalos, lá onde os documentos não convalidam a investida do biógrafo, ficando a preocupação com a veracidade dos fatos num plano secundário. Essa tarefa exige a exposição do sujeito autor que não pode mais se conservar imparcial e neutro frente à obra ou aos fatos descritos. Assim, o distanciamento que, numa visada tradicional, seria pré-requisito do trabalho dito científico, transforma-se numa fusão de sujeitos, narrante e narrado, numa sobreposição textual própria da biografia contemporânea e da sua forma de contar: agradável mistura entre romance e realidade da vida.

Do mesmo modo se pode considerar essa produção de Ana Miranda. A ficção se documenta e se prende a uma matriz de realidade que, porém, não lhe limita a criação, nem lhe cerceia o espaço livre do romance. A autora sai um pouco de cena e cede o palco ao autor, aos seus dramas, e assim abre mão do seu registro autoral, do seu estatuto inventivo, criador

de um texto novo e original, em favor de um índice crítico e teórico que não deixa de ser revisionista. A contadora de histórias se embrenha no emaranhado de textos e se posiciona enquanto intelectual nos meandros da cultura, vez que ordena, escolhe os fatos, os textos que apresenta e isto é já uma interpretação. Em contrapartida, e conforme já se disse anteriormente, no discurso crítico, a subjetividade participa e intervém ativamente. Em ambos os casos, quem morre é a entidade autoral detentora exclusiva dos sentidos da sua obra, o que perpassa a noção já superada de intenção. Nessa visada revisionista, o texto autoral se abre às rasuras entre discurso ficcional e teórico.

Seguindo ainda o modelo de análise do texto biográfico pela crítica, e partindo dos dois aspectos que nesse exame se evidenciam, a mimetização e a desconstrução dos modelos canônicos, e a avaliação da operacionalização dos conceitos biográficos pela crítica tradicional, sugere-se, a partir da análise que faz Eneida Maria de Souza[118], uma comparação com os romances metabiográficos de Ana Miranda que se está denominando como narrativa crítica. Nesse ponto, a comunicação entre textos de autores diversos – antes submetida à angustiante questão da influência, via dolorosa endossada pelo comparativismo tradicional como percurso essencial na linha da tradição, e agora mediada pelos laços de afinidade – estabelece-se, de acordo com as teorias contemporâneas[119], mediante o diálogo entre as obras

---

[118] SOUZA. Op. cit. p. 117.

[119] Adota-se a perspectiva da crítica desconstrutivista, muito vinculada a um posicionamento dentro da filosofia que almeja ser uma elaboração teórica com vistas a propor o questionamento das categorias de dominação presentes nas categorias que se opõem e que se manifestam nas hierarquias. A desconstrução intenta reverter as oposições clássicas e a substituição desse sistema de hierarquias. Do ponto de vista da crítica literária, a desconstrução funciona a partir do questionamento das oposições filosóficas que balizam o pensamento crítico, apontando aspectos a serem desconsiderados ou aprofundados pela crítica. Ao desfazer as hierarquias sobre as quais se constituem os conceitos e as operações analíticas, esta teoria crítica relativiza-os, afastando-os de uma concepção de verdade. Evidentemente, esse pensamento interfere e faz repensar uma série de conceitos críticos, inclusive o de literatura, produzindo efeitos também no que respeita a fonte de temas a serem abordados pela crítica, aos modos de leitura e como repertório de sugestões sobre as características e finalidades da pesquisa crítica. Assim, evidencia-se que o conceito de literatura ou o estatuto do discurso literário se conforma a partir de várias oposições hierárquicas: verdade/ficção; bom/ruim, etc. Cf. CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução*. Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

que um escritor escolhe como suas antecessoras, como propunha Jorge Luis Borges[120], a partir da criação de um círculo literário, do qual participa, estabelecendo uma relação em linha horizontal. A instituição dessa amizade literária deixa claro que não se trata de filiação, mas de escolhas conscientes que afirmam as aproximações entre textos escritos em épocas historicamente distantes, criando uma espécie de rede virtual que aproxima e conecta os circuitos criativos.

Com efeito, Roberta Trice[121] sugere que os célebres pastiches de Marcel Proust lhe serviram como forma de constituição da sua personalidade literária. Publicados inicialmente em fevereiro de 1908, no suplemento literário do *Figaro*, foram chamados *Pastiches do caso Lemoine,* em razão do escândalo que mobilizou a opinião pública francesa da época, os quais funcionaram, segundo a autora do prefácio, como motivo para a elaboração desses textos, definidos por Proust como uma brincadeira.[122]A primeira série se referia a Balzac, Faguet, Michelet e os Goncourt, à qual seguiu uma outra sobre Flaubert, Saint-Beuve, Renan, Henry de Régnier, Chateubriand, Maeterlinck e mais um experimento a partir de Saint-Beuve, todos editados e publicados em 1919, sob o título de *Pastiches et mélanges*. Esses pastiches teriam funcionado, para Proust, como uma espécie de busca do seu traço pessoal e estético, além de significar um exercício intelectual na produção de conhecimento, especialmente acerca do objeto imitado. De fato, segundo a autora do ensaio, Proust, que em 1906 publicara *Sesame et les lys*, tradução de *Sesame and Lilies,* de John Ruskin, escrevendo-lhe o prefácio, intitulado *Sobre a leitura*, denuncia a unidade e a limitação do papel que a

---

[120] BORGES, Jorge Luís. Kafka y sus precursores. In: *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Alianza Emecé, 1960. p. 107-109.

[121] TRICE, Roberta. Prefazione. In: PROUST, Marcel. *Pastiches.* Trad. Roberta Trice. Reggio Emilia: Città armoniosa, 1982. p. 09-19.

[122]Trata-se de um fato ocorrido em janeiro de 1908 e que teve muita repercussão. Um falsário de nome Lemoine, a pretexto de ter descoberto a fórmula para fabricar diamantes, procurou o apoio financeiro de Julius Werner, presidente da De Beers, uma empresa detentora de minas de diamantes (na qual o próprio Proust tinha investido), conseguindo financiamento de mais de um milhão de francos. Quando solicitado a dar uma primeira demonstração da factibilidade do projeto, Lemoine exibiu um brilhante que, se era autêntico, não era o resultado da experiência final das suas pesquisas, antes fora comprado em uma joalheria. Sendo pressionado a revelar a fórmula que lhe permitira a fabricação,  se negou a fornecê-la. A história termina com a denúncia da fraude por parte de Werner e a fuga de Lemoine.

leitura desempenha na vida intelectual e, ao mesmo tempo, rejeita a idéia de imitação e de recepção passiva em relação aos grandes escritores. A leitura, para ele, pode levar à vida intelectual, mas não a realiza; é, em suas palavras,

> como uma amizade frívola que provoca desilusão. Somente a relação que se estabelece com um autor pode ser desinteressada e sincera, desprovida das gentilezas que terminam oprimindo, como se fossem dívidas a serem pagas por toda a vida. Com os livros isso não acontece, neles não existe senão a beleza da linguagem, pela pureza e a transparência de uma única voz que se exprime em tonalidades diversa e que representa uma harmoniosa continuidade entre o pensamento de um autor e o seu livro que é dele um espelho[123].

Roberta Trice vê esses pastiches como uma espécie de preparação para o romance que estava em gestação, *À la recherche du temps perdu*, significando, dentro do conjunto da obra do escritor francês, um fato pessoal ou, segundo palavras do próprio Proust, um *divertissement*. No confronto com os grandes mestres do passado, um débito intelectual do qual se quis liberar, quando reconheceu na sua produção não mais as coincidências ou afinidades que representavam sempre um vínculo para com a obra de um outro, mas uma verdade que pertencia a ele próprio, à sua capacidade elaborativa.

Entretanto, Trice ressalta não ter sido casual a escolha dos autores sobre os quais Proust escreveu. Exatamente porque lhes conhecia perfeita e intimamente a obra que deles se quis liberar. Então, a criação dos pastiches teria funcionado como uma espécie de terapia para livrá-lo desse fascínio exercido por um autor, através da leitura. [124] Interessa pensar que, se os pastiches, para Proust, eram uma prática que lhe prejudicaria o ato criativo, é porque ele estava vinculado a uma concepção de arte regida pelos princípios de originalidade em vigor à época, razão pela qual a sua publicação na imprensa francesa, de qualquer modo, dava um prosseguimento ao episódio envolvendo o falsário Lemoine. Os pastiches são apenas exercícios de conhecimento e pesquisa do seu próprio modo de expressão que, uma vez

---

[123] TRICE. Op. cit. p. 11. (tradução minha)
[124] Id. IBID p. 16.

encontrado, ressente-se da vizinhança tão próxima com outros gênios criadores. Manifesta-se, nesse caso, a própria "angústia da influência"[125], traduzida no desespero de "pagar uma dívida", para então poder entrar para o rol dos grandes mestres da literatura. Se Proust "falseia", isso faz parte de um jogo que consiste, talvez, na apresentação de uma espécie de "fingimento", para afirmar o que virá depois, a verdadeira capacidade criativa.

Ana Miranda, com as suas metabiografias e apresentando os autores por ela eleitos para essa relação de fratria, não parece experimentar a tensão e o peso do vínculo. A sua obra se assume como alternativa discursiva, máscara que se declara máscara, proposição de esquema crítico e criativo, em contraposição ao controle do imaginário. Em sua obra não há lugar para ingenuidades, mas tudo está declarado, inclusive o esgotamento da ideia de originalidade. A literatura é um jogo, mera linguagem, espaço de diálogo entre amigos, como se fosse mesmo uma reunião na qual avistamos Gregório de Matos, Antônio Vieira, Augusto dos Anjos, Gonçalves Dias e Clarice Lispector, todos sentados, tomando seus aperitivos e falando dos seus dramas, da sua época, da sua poesia, numa múltipla temporalidade, e entre eles Ana Miranda, anfitriã que dialoga com os seus parceiros de letras e imaginação, verdades e mentiras, ali mesmo na sua sala de estar, onde busca as palavras da sua prosa, os enredos dos seus romances, as linhas das histórias que quer reconstruir, mas de tal forma que lhe caiba uma parte. Ao atar as pontas do tempo ela cuidadosamente se insere como nó necessário entre os espaços.

---

[125] Faz-se aqui uma referência à conhecida teorização desenvolvida por Harold Bloom, no livro homônimo. Cf. BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. São Paulo: Imago, 2002.

## Capítulo 03

# O direito e o avesso das regras do jogo

## Retrato narrado, vidas imaginárias

> As duas partes do vocábulo biografia, bio e grafia, são inconciliáveis: nenhuma escrita de boa fé pode pretender reconstruir a complexidade de uma vida [...] Se cada biografia rebaixa a ou falsifica a multiforme atividade de um personagem famoso ou desconhecido, melhor seria não as escrever[1].

Narrar uma vida é, de algum modo, como lembrar um rosto, aquele esforço de trazer da memória para os traços no papel as impressões de uma face. O desenho final não tem a precisão de uma foto, mas é um retrato, um retrato falado, borrado, às vezes disforme, mas que quer chegar perto do real; o mesmo pode acontecer com o texto biográfico. Para Richard Holmes, escritor inglês e grande representante do gênero, "biógrafo e biografado mantêm um relacionamento ficcional, imaginário"[2]. O biógrafo deve criar um diálogo continuo e vivo com o seu sujeito, porque eles se movem no mesmo terreno histórico. A relação é fictícia, fantasiosa, já que não pode realmente haver uma conversa, mas quem escreve sobre outra pessoa deve agir e pensar sobre o seu sujeito como se isso fosse possível.[3] Holmes, em seus trabalhos, discute o vínculo intrínseco entre autor e personalidade biografada e, sobretudo, entre a ficção e a verdade nas escritas de vidas. Em termos filosóficos a verdade resulta da relação de correspondência entre linguagem e realidade, mas

---

[1] ALMANSI, Guido; FINK, Guido. *Quasi come*: parodia come letteratura, letteratura come parodia. Milano: Bompiani, 1976. p.341 e 345. "Le due componenti del vocabolo biografia, *bio* e *grafia*, sono inconciliabili: nessuna scrittura, neppure nei rarissimi casi di una scrittura in buona fede, può pretendere di ricostruire la complessità di una vita. […]. Se ogni biografia umilia o falsifica la multiforme attività di un personaggio famoso o sconosciuto, tanto varrebbe non scriverle". Tradução minha.

[2] BORRELLI, Francesca. A Cambridge, grandi scrittori e grandi piogge: un seminario del British Council con George Steiner, Ian McEwan, Doris Lessing, Muriel Spark, David Lodge. *Il manifesto*, 14/09/2000.

[3] HOLMES, Richard. *Footsteps*: adventures of a romantic biographer. London: Harmondsworth, 1986, p.66.

esta definição traz consigo a ideia de que também a realidade é ficção e que não se pode alcançá-la, a não ser através da fabulação que, por sua vez, se torna concebível sob a forma de uma narrativa dentro da qual as existências são recontadas. Nesse sentido, a verdade seria o acordo tautológico de duas ficções que tomam o lugar dos acontecimentos, e então as duas fabulações se tornam fronteiriças e se confirmam mutuamente numa cena falsa. Assim, não se pode acreditar em uma história "de vida" se essa não se organiza em torno de uma ideia de verossimilhança, de modo que um ser narrado seja essencialmente um ser de ficção[4].

Também se pode considerar o autor um ser ficcional, na medida em que sua existência se consubstancia numa imagem que celebra uma função intelectual aceita e manifesta na cultura como ponto de articulação entre saber e poder. Seguindo a lição de Michel Foucault, e partindo-se do pressuposto de que a escrita esteve, a partir do século XVIII, associada a uma transgressão da qual resultou a pergunta acerca do infrator, surgiu a necessidade de demarcação da autoria, objetivando a identificação e punição de um culpado. Mas, conforme já se discutiu anteriormente, o ato de violação passou a ser entendido como tal porque a escrita deixou de refletir a tradição ou a palavra anterior – daí a lacuna, o vazio não mais preenchido por Deus[5]. Foi então que a literatura passou a espelhar essa ausência de comunicação, a descontinuidade entre humano e divino que fez surgir duas personalidades distintas: a do escritor, ou seja, aquele que, em razão dessa perda se lança à atividade da escrita, e a do autor, aquele que, com o seu nome, dá uma marca à obra.[6] A função-autor, surgida na modernidade, corresponde a uma unidade que atua no campo das ideias, funcionando como uma espécie de índice de ordenamento dos discursos.

A conceituação da figura do autor, que se originou de uma necessidade social inicialmente não vinculada a uma proteção ou legalização de direitos, mas a uma ordem

---

[4] FOREST, Philippe. *Il romanzo, l'io*: nella vertigine dell'identità. Traduzione di Gabriella Bosco. Milano: Bur, 2004. p. 22.
[5] FOUCAULT. Michel. *O que é um autor?*. cit. p. 28-87.
[6] Vide cap. 02, página109.

repressiva, resultou do fato de a escrita, pelo distanciamento da tradição, ter assumido feições que a identificavam com a ideia de originalidade surgida no século XVIII, motivada e combinada com a ascensão da noção de sujeito. Essa nova concepção do ato da escrita sugeriu, como inerentes a essa empresa, a responsabilização, a apropriação penal dos discursos e a caracterização da propriedade intelectual.

Assim é que, no século XVIII, surgiu o direito do autor – muito intimamente ligado ao ideário da inspiração, do gênio criador, detentor de uma invenção original – atrelado ao conceito de propriedade intelectual garantido por lei, e a conformação do autor-proprietário, idealização dos editores e dos advogados, para apropriar-se do produto do trabalho intelectual alheio; porque, se a obra fosse reconhecida como pertencente ao seu autor, este poderia vendê-la ao livreiro que passaria a ter direito absoluto sobre o escrito. Entretanto, este intento não foi alcançado, e os direitos sobre o trabalho intelectual – mas não sobre a impressão e distribuição – foram consignados ao autor.

A atribuição do escrito a um nome de autor faz pensar que esta nomenclatura não individualiza o agente da escrita (o escritor), mas evidencia uma série de operações complexas que possibilitam a identificação dessa figura (o autor) que, como sujeito de razão, confere uma marca a um conjunto de textos. Esse traço autoral preponderante, porém, é resultado da percepção de aspectos psicológicos de uma personalidade que incidiriam na escrita. Essa noção também está presente na biografia, quando este gênero de escrita investiga os homens, não de papel, mas muito humanos. O texto biográfico quer ultrapassar o mito do homem de letras para alcançar a carne e o corpo que desenham itinerários criativos e existenciais, mas este enfoque muito particular nos fatos da vida do autor ou na sua personalidade acaba determinando, no entanto, a construção de uma certa mitologia que se vincula ao selo autoral. Assim, discorrer sobre os fatos da vida de um autor satisfaz uma curiosidade do leitor que, conhecendo a sua obra, se sente atraído para a personalidade

criadora e, ao mesmo tempo, funciona como elemento catalisador dessa formulação mítica da personalidade artística, traçando-lhe um perfil que se inscreve pelo intercurso de duas escritas, a do biógrafo (narrador) e a do biografado (sujeito narrado). Dessa forma, os romances metabiográficos de Ana Miranda se apresentam como sobreposições textuais, uma espécie de literatura de decalque que se produz sobre os traços do outro, sobre os riscos do tempo e da história. Se a escrita aniquila o seu sujeito para dar vida a esse emblema que enfeixa um acervo intelectual – o autor – surgem, assim, duas figuras que sinalizam como duplo. O jogo da linguagem é um jogo de espelhos, e nele a romancista se constroi como a outra face de Gregório de Matos e Antonio Vieira, Augusto dos Anjos, Gonçalves Dias e Clarice Lispector.

Uma outra face, um outro lado da história, um outro lado do ser humano que se esconde sob a máscara autoral e que suscita a curiosidade do público, agora tão interessado nas vidas das personalidades. Não admira a força do retorno das biografias e gêneros correlatos, a julgar pela quantidade e local privilegiado deste tipo de livro nas livrarias. Para além de uma configuração de sociedade que se alimenta do espetáculo e da espetacularização da vida, vendável e consumida como produto, pode-se pensar também, como mola propulsora desse novo filão mercadológico, no recente fenômeno da reapropriação dos sujeitos pela história. Tanta voracidade pelo conhecimento das histórias individuais parece responder por uma exaustão do modelo estruturalista, de certo modo, desprovido de humanidade. Este modo de produção do conhecimento histórico, muito centrado no corpo social, ou na perspectiva da longa duração de Braudel, priorizava muito mais os processos e menos o poder de ação das individualidades[7]. O interesse pelas trajetórias individuais e sua reinscrição no passado coincide com a "virada da história", agora mais focada no sujeito, privilegiando os estudos de caso, a micro-história, a antropologia (com seus estudos e depoimentos centrados numa

[7] Vide capítulo 02, nota 86.

história de vida ou de um grupo) e, ainda, a aproximação com a literatura e seus pressupostos: em termos gerais, análise da narrativa e caracterização de personagens.

É fato que o processo de emergência da função-autor e a percepção deste como figura exponencial é resultado de um fato cultural que ultrapassa os limites do literário e se conjuga a um processo histórico mais amplo, que remete ao século XVIII. Mas há que se pensar que este processo de elaboração sacralizada do autor é corroborado também pela leitura dos seus textos[8]. Nesse sentido, considerando as metabiografias de Ana Miranda como uma leitura destas grandes personalidades, os seus efeitos poderiam ser comparáveis aos de uma atuação midiática, tal como nos programas televisivos de apresentação de livros citados por Philippe Lejeune (como *Apostrophe*, de Bernard Pivot), onde "o grande escritor, definitivamente ausente, é evocado de maneira muito acadêmica, por especialistas e leitores reconhecidos"[9]. No caso de Ana Miranda, se o tratamento não é acadêmico, mas puramente ficcional, conforme já se disse anteriormente, o seu processo de criação da vida e da obra de um autor revela uma especialista, uma autora-colecionadora que lê e escreve o que recolhe em suas pesquisas, realizando uma poética do colecionismo, segundo a qual a elaboração de um livro compreende a coleta de dados e materiais e a sua junção, de modo a criar uma relação entre a coleção e o conhecimento, dando coesão à escritura que, se contém o acervo de informações e objetos, ultrapassa essa dispersão em torno de uma unidade produtora de sentido[10]. A composição dessas metabiografias consiste em selecionar, classificar, ordenar, combinar, recortar, colar uma série de informações, textos, objetos, palavras. A romancista, manipulando estas informações, recolhidas muitas vezes em arquivos públicos, procedimento declarado pela autora como parte do seu trabalho de escrita, imprime ao material selecionado

---

[8] Vide cap. 02, passim,

[9] LEJEUNE, Philippe. In: A imagem do autor na mídia. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerhein Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 195.

[10] SÁNCHEZ, Ivette. *Coleccionismo y literatura*. Apud MARQUES, Reinaldo. Grafias de coisas, grafias de vidas. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo. (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 327-350.

a sua subjetividade; cada texto analisado pode ganhar novo sentido, e ainda outro quando confrontado com os demais, formando um quadro hermenêutico que resulta das operações interpretativas do arsenal bibliográfico disponível. Dessa forma, surgem novas possibilidades de leitura da obra desse ou daquele autor, transformando também a sua imagem pública. Com efeito, Reinaldo Marques, sobre o processo do colecionismo, afirma que, através dele, ocorre um embate, ora surdo ora declarado, pelo controle de significados que possam ser atribuídos ao artefato documental"[11]. Nesse sentido, a análise do estudioso parece coincidir com o que se tem preconizado nesse trabalho: a identificação de um modo de leitura que estabelece parâmetros, sugerindo uma ideia de controle da ficção, isto é, a adoção de uma postura crítica que tenta enquadrar o ficcional no documental.

Esses procedimentos metabiográficos de Ana Miranda, a reprodução do texto e a exposição da vida, a realização literária dessa intimidade imaginária, produzem, além das implicações de ordem teórico-literária, repercussões de cunho prático, sobretudo suscitando questões que conduzem a uma reflexão em torno de situações relativas ao direito da imagem e ao direito do autor.

A empresa literária se configura como uma [re]invenção das personalidades e, num sentido, reapropriação que concerne não apenas à obra, mas à vida, alcançando as imagens consolidadas dentro da cultura. Cada romance é uma interpretação, uma leitura, uma interferência que imprime nova luz sobre um determinado conjunto obra-autor, ressignificando-o. Para o trabalho de reconstituição desse percurso, com a junção de texto, história e documentos, de forma a compor esse painel multifacetado que é a obra metabiográfica, poderia servir como metáfora a ideia da máquina de Morel, no romance de Bioy Casares, de 1941. O protagonista da história, um fugitivo político da Venezuela, passa por uma estranha experiência, cujas sensações suscitadas são registradas em um diário; a ilha

[11] MARQUES. Op. Cit. p.344.

na qual se esconde, aparentemente deserta, era, segundo informações de um comerciante italiano, um lugar que abrigava uma estranha doença que matava "de fora para dentro"[12]. Sem maiores esperanças, resigna-se a esse exílio e passa a viver neste lugar pavoroso, na mais completa solidão, até que se depara com um grupo de pessoas que aparecem e desaparecem de modo inexplicável[13]. Depois de alguns dias de observação solitária, desenvolve uma paixão por uma das mulheres do grupo, Faustine, com a qual, porém, não consegue ter nem mesmo uma conversa. Intrigado por essa inacessibilidade, começa a investigar os movimentos do grupo, até descobrir que aquelas pessoas não eram de "carne e osso", mas espectros, cujas imagens surgem ou somem de acordo com o funcionamento da máquina inventada pelo misterioso Morel (cujo nome parece ser uma homenagem ao Dr. Moreau do livro *A ilha do doutor Moreau*, de 1896, de H.G.Wells), com capacidade de captar, armazenar e projetar a essência das pessoas: a parafernália trabalha ao ritmo das marés, e reproduz as imagens capturadas, infinitamente. No desenrolar da história, o narrador descobre que houve uma falha nesse processo e, com horror, descobre que todos tinham morrido: aqueles homens e mulheres eram apenas fantasmas, imortalizados pela engenhoca infernal.

A máquina de Morel e o procedimento dos romances metaficcionais da escritora brasileira incitam questionamentos relativos à autoridade para realizar essa reprodução de imagens, de vidas e obras, tanto mais porque se sabe que essas recriações oferecem novas perspectivas analíticas da história, da literatura e do posicionamento das personalidades tratadas dentro do imaginário cultural. No romance argentino, Morel convoca o seu grupo de amigos e, vacilante quanto aos resultados da confissão, revela que os havia imortalizado, apreendendo as suas imagens e as reproduzindo, arbitrariamente; ademais, havia o perigo de a máquina matar as pessoas, conforme já tinha acontecido. Ele se justifica perante

---

[12] CASARES, Adolfo Bioy. *L'invenzione di Morel*. Traduzione dallo spagnolo di Livio Bacchi Wilcok. Milano: Bompiani, 1974.

[13] Curiosamente, o livro de Bioy Casares è uma das influencias, citadas expressamente na quarta temporada, do célebre seriado de TV *Lost*. <http://it.wikipedia.org/wiki/L%27invenzione_di_Morel_%28romanzo%29> Acessado em 05/07/2010.

todos dizendo que poderia ter disposto deles, até o último instante, sem sequer lhes ter informado, mas, em nome da amizade que os unia, o inventor do estranho aparelho reconhece que os retratados tinham direito de saber, e confessa que abusara dessa fraternidade, fotografando-os em seus dilemas e brigas, em suas intimidades, sem prévio consentimento. Evidentemente não se trata de uma simples foto, mas de uma fotografia capaz de eternizá-los, como se fosse um palco ou um cenário, no qual as vidas se representam, infinitamente, e de modo muito palpável, pois a máquina capta e faz emanar sensações, cheiros, sabores, texturas, sons, temperatura, as pessoas – como se fossem verdadeiras – a vida, em toda a sua essência e materialidade. A ciência venceu a morte da forma mais completa e absoluta, a máquina superou todas as invenções anteriores que perseguiam o objetivo da memória transcendente: a fotografia, o rádio, o cinema, os discos fonográficos, e agora era capaz de produzir realidade. A máquina fabrica a realidade, mas também a eterniza: é propriamente uma máquina ficcional, que engole a realidade e a reproduz, ficcionalizando-a, para que outros a desfrutem.

A narrativa de Bioy Casares serve como ponto de partida metafórico para analisar as questões decorrentes das intervenções que faz a romancista brasileira na imagem dos autores por ela reproduzidas em suas histórias, entendendo o conceito de imagem não apenas restrito ao seu aspecto jurídico – "representação gráfica da figura humana, podendo ser estática ou móvel, bidimensional ou tridimensional, de pessoa viva ou pessoa morta; não se restringindo à fisionomia da pessoa, compreendendo qualquer parte do seu corpo"[14] – mas estendendo-o também a uma ordem simbólica produtora de sentidos, incorporando nessa configuração vida e obra. Nesse sentido, parece relevante pontuar que as narrativas da autora se concentram em personalidades mortas há mais de setenta anos[15] – à exceção de Clarice Lispector –, sem herdeiros dos direitos autorais e sem descendência facilmente localizável

[14] FONTES JÚNIOR, João Bosco Araújo. Direito à imagem. <http://www.esmpu.gov.br/dicionario/tiki-index.php?page=Direito+%C3%A0+imagem> . Acesso em 01/08/2010.
[15] Pela lei brasileira de Direitos Autorais em vigor, a obra entra em domínio público setenta anos após o ano seguinte ao da morte do autor ( Capítulo III, art. 41, da Lei 9610, de 19.02.1998).

para reclamar da exposição de sua vida privada ou das intimidades familiares: Gregório de Matos e Antonio Vieira, mortos em 1695 e 1697, respectivamente, Gonçalves Dias, morto em 1864 e, ao que se sabe, sem descendência, e Augusto dos Anjos, morto em 1914[16].

Nos capítulos anteriores, discutiram-se mais detalhadamente os romances metabiográficos de Ana Miranda, em que os escritores acima referidos figuram como personagens centrais, bem como o modo pelo qual as narrativas da romancista se desenvolvem e de que forma o retrato da personalidade se compõe. O trabalho de Ana Miranda, ao recriar as histórias dessas vidas e obras, desenha um perfil, reproduz uma imagem, nem sempre condizente com aquela mais vinculada ao metabiografado.

O seu Gregório de Matos, por exemplo, difere muito da imagem canônica escolar do escritor baiano (poeta das sátiras políticas e de algumas poucas líricas religiosas e amorosas) e é apresentado como libertino, licencioso e imoral[17]. Ao que parece, essa configuração do "Boca do inferno" é tributária da leituras de biógrafos que escreveram a sua vida cruzando as informações do primeiro a registrar as aventuras do poeta seiscentista, Manuel Pereira Rabelo, com os poemas compilados em códices[18]. Paradoxalmente, poderíamos pensar que no caso de Gregório de Matos houve uma violação, a exibição de uma imagem heterodoxa (pelo menos para alguns dos leitores), discrepante da supostamente verdadeira do autor; qual seja a imagem "verdadeira" de alguém, atual ou do passado, é algo que constituiu o assunto central de boa parte da literatura do século XX[19]. Ainda assim, há um

---

[16] O poeta teve dois filhos, Gloria e Guilherme Augusto dos Anjos, nascidos em 1910 e em 1913, respectivamente. Entretanto, tendo lido várias biografias do autor, não tive conhecimento de que os seus filhos tiveram descendência.

[17] Esta porém é uma imagem viva na Bahia, mas não no Brasil inteiro. Cf. a peça musical *O boca do inferno*, de Marcus Vinícius, de 1977.

[18] Cf. LA REGINA, Silvia. Fortuna crítica gregoriana. In: PERES, Fernando da Rocha; LA REGINA, Silvia. *Um códice setecentista inédito de Gregório de Matos*. Salvador: EDUFBA, 2000. p. 27-32

[19] Basta pensar em Luigi Pirandello e seus *Il fu Mattia Pascal* ou *Uno, nessuno e centomila*, ou nos questionamentos levantados pela figura de Fernando Pessoa e sua constelação de poetas. Tais autores centraram a sua poética na questão da identidade e desenvolveram suas argumentações em torno dessa percepção de sujeito fragmentado. Não é à toa que justamente esses autores são reapropriados pela prosa de Antonio Tabucchi, personagem particularíssimo da literatura italiana, em sua metafigura, ele mesmo outro Pessoa, vez que incorpora até mesmo a fisionomia do poeta português, confundindo corpo e alma que relê, recria e finalmente transforma o texto em outro. Tabucchi poderia ser (e por que não?), outro heterônimo, mas numa perspectiva de

cânone, e a figura mítica de Gregório se insere nele; evidentemente, tal intervenção não poderia ser alcançada pela legislação que trata dos direitos de imagem, inseridos, por sua vez, em uma conceituação mais ampla, a dos direitos da personalidade, regulados pelos Art. 11 ao Art. 20 do Código Civil Brasileiro de 2002 que, no parágrafo único do Art. 12 prevê o direito do cônjuge ou parente em linha reta, ou colateral, até o quarto grau, de postular em juízo, requerendo os direitos de imagem do morto. Em todo o caso, não se poderia dizer que o tratamento dispensado aos autores por Ana Miranda contenha qualquer ilícito, tanto mais no caso de Gregório de Matos, considerado já como uma constelação de poetas que enfeixa esse poeta imaginário de um Brasil mítico, uma espécie de Homero tropical, como o chamou Silvia La Regina[20].

Para o caso de Augusto dos Anjos, conforme já se explicitou anteriormente, as sugestões na narrativa – problemas familiares e circunstâncias da sua intimidade – entram na ordem do ficcional, estabelecida pelo contrato de leitura que se exprime no subtítulo "romance"[21]. A questão que aparece é a de que, se o autor tivesse parentes vivos, legalmente autorizados a reclamar a intimidade de seus ascendentes narrativizada por Ana Miranda, como ficaria a metabiografia *A última quimera*, pensando-se que a literatura, como asseverou Foucault, produz efeitos de verdade? Um caso semelhante acontece com o romance de Silviano Santiago, *Em Liberdade*, no qual o autor, narrando a vida de Graciliano Ramos, expõe todo tipo de dificuldade encontrada pelo romancista para reconstruir a sua vida, profissional e familiar, após sair da prisão. O autor delineia a personalidade do autor de *Vidas*

---

auto-criação, num processo sintonizado com as formas de se pensar a identidade como descentrada, múltipla. Nesse sentido, a sua identificação com o poeta se traduziria principalmente na vontade de ser representado através da imagem do duplo, do outro que é ele mesmo, e assim, também seus personagens lançam-se em outras identidades, como se quisessem projetar em uma pluralidade a própria individualidade, conforme se infere do diálogo entre Pessoa e Pirandello, em *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*, "...la piu nobile aspirazione è di non essere noi stessi, o meglio è esserlo essendo altri, vivere in modo plurale, com'è plurale l'universo". (Cf. TABUCCHI, Antonio. *I dialoghi mancati*.Milano: Feltrinelli, 2002. p. 32). A sua obra reflete interseção entre ficção e história; pesquisa e invenção, uma escrita que se desenvolve a partir de uma costura intertextual da tradição modernista, reelaborando-a.

[20] LA REGINA. Fortuna crítica, cit., p.32.

[21] Esse subtítulo, "romance", aparece em toda obra metabiográfica da autora, à exceção de Clarice, cujo subtítulo aparece como "ficção".

*Secas*, expondo suas dificuldades e conflitos, evidenciando de tal modo o homem por trás da configuração autoral que chega mesmo a narrar uma cena em que o romancista alagoano, recém saído da cadeia, tem uma ereção na rua, ao se deparar com uma bela mulher. Cada um cria ou recria o "seu" autor e a rubrica romance, bem como o nome do escritor assinado na capa sinalizam que se trata de um regime de invenção. A armadilha da ficção por vezes causa impactos também no crítico, tanto mais no acadêmico, mais preso ao regime documental. É fato que os romances metabiográficos da escritora cearense interferem numa ordem discursiva, projetando imagens e oferecendo novas interpretações para a vida e para a obra desses autores canônicos da literatura brasileira.

A interferência acima mencionada, no caso dos romances onde o personagem central é Gonçalves Dias – *Dias e dias* – ou em *Clarice*, que retrata a escritora Clarice Lispector, não acontece, e a narrativa apesar de contemplar aspectos da vida íntima dos autores, não apresenta fatos desconhecidos das suas vidas literárias. A história de Gonçalves Dias é contada a partir de informações contidas em estudos biográficos, e praticamente todos os fatos da existência do personagem "Antonio" são assim documentados. Quase nenhum fato desconhecido da sua vida é mencionado[22]. A fantasia fica muito mais por conta da personagem Feliciana, que descreve o poeta com os seus olhos de mulher apaixonada. Circunstâncias da vida familiar do poeta – como a separação, ainda menino, da mãe, uma cafuza que convivia com o seu pai, porque este resolvera desposar uma mulher da sociedade – são fatos conhecidos por quem se arvora a ler a obra do indianista maranhense. Assim, no romance *Dias e dias* visualizamos os estudos de Gonçalves Dias, suas dificuldades financeiras para sobreviver em Portugal, após a morte do pai, depois sua vida profissional,

---

[22] Com efeito, quando perguntada, em entrevista ao Jornal *O Povo*, sobre como foi o trabalho de pesquisas e coleta de material para a composição do romance *Dias e dias*, Ana Miranda respondeu que "...foi ( trabalho) dos mais simples, as cartas estão reunidas em livro, uma boa seleção feita por Alexei Bueno, todas as cartas substanciais estão ali, e Gonçalves Dias deixou uma obra epistolar fabulosa, uma das melhores e mais confessionais da literatura brasileira, pois seu interlocutor era um confidente, amigo íntimo e conhecedor de suas frustrações amorosas..." Cf. ARAÚJO, Henrique. *Jornal O Povo*, Fortaleza, de 09/05/2006. <http://www.revista.agulha.nom.br/amiranda.html> Acesso em 24/06/2010.

suas pesquisas sobre a cultura brasileira, suas viagens pelo interior do Brasil e pela Europa, sua nomeação para cargos importantes no governo imperial, sua consagração como poeta, seu amor infeliz por Ana Amélia Ferreira do Vale, e depois a sua morte, num naufrágio no litoral do Maranhão, no qual todos se salvaram, menos Gonçalves Dias que, doente, agonizava. Ana Miranda dá ao seu personagem principal um enquadramento que se concentra num trabalho "sobre os poemas do Dias, que aparecem como pespontos da sua narrativa"[23] que, nesse sentido, aproveita a história de vida, a obra e a imagem cultural de Gonçalves Dias, mas a invenção fica muito mais a cargo dos devaneios da narradora Feliciana e da forma como ela entrelaça os seus sonhos a essa figura emblemática do romantismo brasileiro.

O intelectual ou artista que se destaca pelo seu trabalho é uma figura que resulta reconhecida socialmente, ocupando um lugar de destaque na cultura nacional, mas é antes de tudo uma pessoa que tem o direito à reserva sobre a intimidade da sua vida privada e sobre a sua honra (Art. 21, do Código Civil e inc. X, art. 5º, da CF/1988)[24]. O que se quer configurar aqui como imagem – direito pessoal de caráter patrimonial – ultrapassaria o aspecto concreto definido pela lei e efetivamente contemplado em juízo, através de indenização por dano moral ou material, decorrente da violação por meio de fotografias, vídeo, cinema e publicidade. Essa amplitude de sentido do termo "imagem" que se procura evidenciar, a partir das reflexões suscitadas pelas obras metabiográficas de Ana Miranda, ficaria, talvez, mais clara, se se trouxesse à questão também o conceito de fama. Com efeito, Ariosto escreveu que "A honra é mais valiosa do que a vida/que a todos demais prazeres é preferida."[25]. E sobre a fama assim escreveu o Padre Antonio Vieira:

---

[23] CASTELLO, José. O pacto da mentira. *Revista Bravo*. Setembro, 2002.

[24] Cf. PACE, Durval Amaral Santos. *O direito de imagem e o código civil de 2002*. In: Propriedade imaterial: direitos autorais, propriedade industrial e bens de personalidade. ABRÃO, Eliane YACHOUB (Org). São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006. p. 245.

[25] ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso*. 38° canto, v. 31-32: "L'onore è di più pregio che la vita / Ch'a tutti altri piaceri è preferita "(tradução minha).

> A vida é um bem que morre; a honra e a fama é bem imortal; a vida, por larga que seja, tem os dias contados; a fama, por mais que conte anos e séculos, nunca lhe há de achar conto, nem fim, porque os seus são eternos: a vida conserva-se em um só corpo, que é o próprio, o qual por mais forte e robusto que seja, por fim se há de resolver em poucas cinzas: a fama vive nas almas, nos olhos e na boca de todos, lembrada nas memórias, falada nas línguas, escrita nos anais, esculpida nos mármores, e repetida sonoramente sempre nos ecos e trombetas da mesma fama. Em suma, a morte mata, ou apressa o fim do que necessariamente há de morrer; a infâmia afronta, afeia, escurece e faz abominável um ser imortal, menos cruel e mais piedosa se o pudera matar. E como a morte ofende a mortalidade da vida, e a infâmia a imortalidade da honra, muito mais cruel e desumano foi Remígio com Iria infamando-a, que Britaldo mandando-lhe tirar a vida[26].

A esse propósito, retoma-se a argumentação de Alcir Pécora explicitada no capítulo anterior, referente às apropriações que faz Ana Miranda dos textos do jesuíta. O crítico fala em critérios, limites éticos para tais utilizações, e alega que se trata da obra do maior estilista da língua portuguesa do século XVII (“o príncipe da língua portuguesa”, como o denominou Fernando Pessoa), questionando-se acerca da “facilidade” com que se lança mão de algo do passado, sem o devido respeito[27]. Em reportagem do Jornal *Folha de S. Paulo*, a jornalista Fernanda Scalzo, também sobre a forma de caracterização do personagem Antonio Vieira, no romance *Boca do inferno*, assim escreve: “Do jeito que está, Padre Vieira aparece apenas como uma personagem histórica, pintada em tons mais românticos, mais liberal do que foi. O escritor que criou uma escola estilística desaparece”[28].

As argumentações acima destacadas parecem aludir, ainda que em termos aproximativos, ao que se poderia definir como “fama”. Eles reclamam uma atenção à história cultural, na qual o Padre Antonio Vieira ocupa lugar de destaque pelo brilho e eloquência dos seus textos. A fama se pode consignar como reputação atribuída a uma personalidade, nesse caso, digna de honra e respeito, uma espécie de imagem mais imaterial que encontra ressonância na memória coletiva e no patrimônio cultural. Esclarecendo e confirmando esse

---

[26] VIEIRA, Antonio. *Sermões do Padre Antonio Vieira*. Tomo IX, Lisboa: Seabra e Antunes, 1856. p.54-55. É o sermão da Santa Iria, citada na penúltima linha.
[27] PÉCORA. Limites éticos da ficção. cit.
[28] SCALZO, Fernanda. cit.

entendimento, cita-se o conceito de imagem de Hermano Duval: " (...) é a projeção da personalidade física (traços fisionômicos, corpo, atitudes, gestos, sorrisos, indumentárias, etc.) ou moral (aura, fama, reputação, etc.) do indivíduo (homens, mulheres, crianças ou bebê) no mundo exterior"[29].

Com efeito, Richard Holmes lista como questões fundamentais ligadas à forma biográfica as seguintes: ética, autenticidade, celebridade e empatia[30]. A questão da ética entra no campo, discutido acima, da fama, vista como reputação: até que ponto pode ser tolerada ou justificada a exposição de fatos extremamente pessoais da vida de alguém, ainda que famoso? Como escreve Holmes, "na base de qual direito, de qual contrato, um biógrafo entra na área de atividade e de privacidade de uma outra pessoa?"[31]. Mais ainda, e retomando um assunto anterior, podemos pensar se seria ético Ana Miranda expor ou imaginar fatos obscuros e certamente sofridos da vida de seus personagens – que, porém, são personagens ficcionais, mesmo que não plenamente. Esta circunstância já eliminaria, portanto, a questão da autenticidade, mas não a da empatia (que razões incidem na escolha de um biógrafo por determinados sujeitos) e a da celebridade. Sobre esta última, Holmes escreve que:

> A celebridade tem um magnetismo peculiar. A biografia sempre foi arrastada em direção aos famosos, aos glamorosos, aos notórios. É puxada, talvez de forma não natural, fora da órbita do comum, do padrão, das vidas de todo dia que a maioria de nós leva. Ao contrário, a biografia conta as histórias de grandes santos e grandes pecadores; reis, atores, criminosos, generais, poetas românticos, romancistas loucos, pintores promíscuos. Os personagens menores, a esposa fiel, o companheiro leal, o amigo inteligente e sensível, são frequentemente reduzidos a notas de roda-pé. Isto pode ser visto como a distorção fundamental do modo como a biografia lida com a vida em seu sentido mais amplo, assim como a maioria de nós a experimenta. Freud definiu isto como o problema da "adoração do herói" que seria inerente ao gênero, com seu desejo concomitante, mas reprimido de desenvolver grandeza[32] .

---

[29] DUVAL, Hermano. *Direito à imagem*. São Paulo: Ed. Saraiva, 1988. *Apud* D'AZEVEDO, Regina Ferretto. In: Direito à imagem. <http://www.buscalegis.ccj.ufsc.br/revistas/index.php/buscalegis/article /viewFile/14366 /13930.> Acessado em 01/08/2010.

[30] HOLMES. Inventing the truth. In: BATCHELOR, John (Org). *The art of literary biography*. Oxford: OUP, 2000. p.17-20.

[31] Id. p.17

[32] HOLMES. Inventing. cit. p. 18. (tradução minha)

Com base nessas reflexões, se pode, por linhas aproximativas, inferir que algumas das características das biografias em geral (excetuadas as biografias imaginárias, que entram em outro grupo de textos, mas que, ainda assim, não deixam de ficcionalizar uma vida, só que inventada *a priori*) parecem coincidir com os procedimentos das metabiografias de Ana Miranda. Estas, porém, se exploram sempre personagens célebres da literatura brasileira (perseguindo evidentemente, ainda que, talvez, de forma inconsciente, a construção e a elaboração de um cânone pessoal da literatura brasileira, na qual se identifica, retomando as categorias de Holmes, uma forma de empatia, evidenciada pela escolha de personagens que personificam a idéia de literatura brasileira ou de nação brasileira), em dois casos, *Dias e Dias* e *A última quimera*, a voz que narra é a de um personagem "menor", com vida menos célebre em relação à do personagem principal, como é o caso do amigo de Augusto dos Anjos, supostamente Orris Soares, ou totalmente inventados, como Feliciana. Nos outros dois romances, a voz é a do narrador onisciente – totalmente tradicional, em *Boca do Inferno*, e com um leve toque de experimentalismo, na escolha da abordagem muito visual, cinematográfica, quase à *la école du regard*, em *Clarice*[33]. A forma de narração contemplada em *Dias e Dias* ou *A última quimera* não é incomum e permite a exposição dos fatos por um ponto de vista mais peculiar; procedimento semelhante se observa também no romance *Imperium*, do inglês Robert Harris (2006), no qual a vida de Cícero é contada pelo fiel secretário Tiro.

Usar autores consagrados da literatura como personagens ficcionais não é nenhuma novidade. Dante, no início do século XIV, já o fizera; entretanto, perscrutar a alma de personagens reais, seus dramas íntimos, conformar no escrito o vivido e a arte, a história de uma época, delineando um perfil que de qualquer modo suscita um novo exame crítico sobre

---

[33] Ou *Nouveau Roman* francês, dicção que faz referência a uma série de experiências narrativas de alguns escritores franceses que entre os anos cinquenta e setenta ficaram conhecidos pela tentativa de renovar o gênero romanesco, recusando os parâmetros convencionais consolidados pelo realismo do século XIX, para alcançar uma escrita neutra e sem sugestão antropológica. <http://www.adrianopiacentini.it/ NouveauRoman.htm > Acesso em 10/08/2010.

autor-artista e obra foi um procedimento criativo levado a cabo, entre outros, por Walter Pater nos seus ensaios sobre Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci, Pico della Mirandola, Luca della Robbia, Michelangelo, Giorgione, Jochim Du Bellay e Winckelmann, todos incluídos em *The Renaissance:* studies in art and poetry, de 1873[34]. Aqui Pater tentou captar "as experiências secretas e individuais de poucas personalidades que em sua escala de valores importavam supremamente, tentando definir neles uma qualidade central, algum ponto firme no fluxo"[35]. Retomando Holmes, empatia e celebridade são vistas como características de personalidades que se distinguem por alguma virtude especial. *Os Retratos imaginários*, entretanto, são o ponto alto da obra de Pater e, ao mesmo tempo, do tardo romantismo europeu. Os seus ensaios sobre personalidades renascentistas eram em parte crítica de arte, em parte fantasia; já os retratos eram totalmente imaginários, de personagens fictícias exemplares que poderiam ter sido reais, que, sem existência histórica, podiam representar o desenvolvimento da cultura[36]. Neles a história era apenas um dado a ser manipulado na sua recriação artística, pois o seu modo de escrita é o de um poeta e não de um historiador positivista[37].

A Inglaterra do século XVIII pode ser considerada como grande centro originário e afirmativo de dois gêneros literários fundamentais para a modernidade: o romance e a biografia (Fielding, Richardson e Sterne, por um lado, Dr. Johnson e Boswell, pelo outro). Partindo desse pressuposto, Richard Holmes estabeleceu uma interessante dicotomia entre os dois gêneros[38]: o romance seria fruto da crescente intimidade das casas da classe média, e começou a florescer em salas de leituras, gabinetes e bibliotecas domésticas, "em uma arquitetura de privacidade crescente, e fantasia solitária"; já a biografia poderia ter-se desenvolvido por causa da grande popularidade de cafés e clubes, onde floresciam a fofoca, a

---

[34]PATER,Walter. *The Renaissance: studies in art and poetry*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1980. <http://books.google.it/books.>. Acessada em 02/08/2010.
[35] FLETCHER, Ian. *Walter Pater*. Harlow, Longman, 1971, p.28-29 (tradução minha); a ideia de "fluxo" (flux) é central na filosofia de Pater, e definida sinteticamente na página 10.
[36] Id. p.29.
[37] PRAZ, Mario. Prefazione. In: PATER, Walter. *Ritratti immaginari*. Napoli: Edizioni Scientifiche italiane, 1964.
[38] HOLMES. Inventing the truth. p.21.

anedota e o gosto de contar “a última”. Naturalmente, essas assertivas conduzem a algumas reflexões: a primeira é que, portanto, o romance é um gênero essencialmente feminino[39], um gênero que vive da solidão das mulheres da classe média e alta que aprenderam a ler e precisam de evasão, mas não podem sair para a vida real, e por isso escapavam através da fantasia, assentadas em seus *boudoirs*[40], enquanto a biografia é por excelência um gênero masculino, associado, por exemplo, à ideia de homens que riem e contam fofocas em cafés barulhentos ou clubes exclusivos, lugares, de qualquer forma, proibidos às mulheres (ainda hoje em muitos clubes ingleses o acesso é permitido só aos homens). O romance, solitário não só em sua gestação como em sua fruição, é interno, a biografia é externa (curiosa analogia, portanto, com a sexualidade feminina / masculina); a biografia é uma fofoca expandida – e logo masculina em suas feições, porque, apesar do lugar comum, o gosto pela fofoca aparenta ser muito mais masculino do que feminino. De fato, são conhecidas poucas biógrafas, apesar de existirem muitas biografias de mulheres, mas, ainda que a produção literária tenha sido por séculos muito mais masculina do que feminina, desde o surgimento do romance tem-se exemplos de escritoras como Mary Wollstonecraft, na Inglaterra, e Teresa Margarida da Silva e Orta, romancista luso-brasileira do século XVIII[41]. Ana Miranda, portanto, subverte as regras: não só misturando, embaralhando os gêneros, mas também assumindo um papel tradicionalmente masculino – quem escreve histórias de vida detém a verdade, e ainda que as existências recontadas pela autora cearense sejam romanceadas, elas trazem uma marca ambígua de verdade – ou pelo menos da verossimilhança.

---

[39] Cf. quanto discutido no cap. 01.

[40] Já Jane Austen não tinha um lugar dela, um quarto para si, e escrevia sem privacidade no meio do barulho da sala de estar comum, como lembra Virginia Woolf em *Um teto todo seu*: vide p. 68, capítulo 01.

[41] Ver pag. 68, cap. 01, nota 107.

**O risco do texto**[42]

O ato da escrita demanda coragem para afrontar os fantasmas que rondam a criação – seja ela científica, filosófica ou literária – o medo da crítica, a insegurança quanto à própria capacidade para organizar e elaborar um discurso, a desconcertante sensação de que tudo pode já ter sido dito. Escrever é sempre um ato de intervenção em uma ordem discursiva, em uma hierarquia constituída pela história do conhecimento e cimentada pela matéria da vida e da obra dos "monstros sagrados" que, se assombram, também oferecem as bases de onde se pode olhar o passado e visualizar o futuro. Escrever é arriscar-se nas linhas e traços que compõem a cultura, alinhar-se ou desalinhar-se no emaranhado de vozes, vidas e textos, pois "o sujeito da escritura é um sistema de relações entre as camadas: do bloco mágico, do psíquico, da sociedade, do mundo. Nesta cena, a simplicidade pontual do sujeito clássico não é encontrável"[43].

As reflexões acima se referem, em linhas gerais, à angústia de qualquer escritor, mas servem especificamente à análise do processo relativo à constituição autoral de Ana Miranda. As críticas mordazes com as quais se confrontou, conforme exposição no capítulo anterior, dizem respeito a aspectos consolidados ao longo da modernidade concernentes à função-autor e suas implicações quanto ao aspecto moral, legal e jurídico.

Ao longo do segundo capítulo reproduziram-se e discutiram-se exaustivamente os conteúdos dos artigos da *Folha de S. Paulo* e do *Jornal do Brasil*, relativos ao primeiro

---

[42] O título deste item remete, intencionalmente, ao livro de Eneida Maria de Souza, um ensaio biográfico da autora intitulado *Pedro Nava, o risco da memória*, construção biográfica baseada no conceito de biografema de Roland Barthes, que propõe uma configuração fragmentada do sujeito, retirando-se do discurso memorialista o objetivo de uma conformação que busca corresponder a uma totalidade, e o de produzir um relato pautado na fidelidade e no autocontrole. Assim como o conceito barthesiano procura manter uma relação ambígua entre grafia e gravura, escrita e imagem, relativizando a noção de verdade, o título "O risco do texto" quer evidenciar o ato da escrita inserido no intervalo entre a coragem e o medo que caracteriza a natureza própria do risco, bem como a angústia pelo seu resultado: um objeto também fragmentado, costuras de muitas leituras, de muitas diálogos, de muitos rabiscos, relativizando a noção de originalidade.

[43] DERRIDA, Jacques. *L'écriture et La differénce*. *apud* WILLEMART, Philippe. Como se constitui a escrita literária? In: ZULAR, Roberto (Org). *Criação em processo*: ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 73.

romance de Ana Miranda. Evidentemente esses artigos não falavam em plágio, entretanto a expressão "lebre por gato" do artigo "Boca do inferno usa textos de Vieira sem citar fonte", remete a essa questão que, por sua vez, suscita uma reflexão mais detalhada sobre esse tema, tão desconcertante e que tanto amedronta o escritor. A proposta deste item é tentar definir as origens do plágio, bem como compreender seus efeitos.

Não se pode falar em plágio sem delimitar as questões que o antecedem: a configuração da autoria e o conseqüente direito que a ampara, vez que não se pode tipificar uma conduta danosa para outrem, a de "plágio", sem que antes esteja definido o bem salvaguardado, no caso, a propriedade intelectual. Estabelecidos já alguns pressupostos da função autor, passa-se a demarcar as relações decorrentes do trabalho intelectual, da produção criativa no ato da escrita e de como a obra metaficcional de Ana Miranda se oferece como ponto de partida para se pensar o assunto.

O autor, a figura autoral é uma ficção, mas o seu trabalho existe materialmente e assume, dentro da organização social, um valor simbólico que eventualmente se concretiza em termos monetários através da lógica do mercado – edição e publicação. Entretanto, o processo da escrita é, como já se disse, sofrido, pelo medo de, talvez, não se ter mais nada a dizer. A consciência da crise da ideia de original paira sobre o escritor e o amedronta, fazendo-o andar em círculos sobre a folha de papel em branco ou sobre a tela do computador, pensando, lembrando, rabiscando e apagando mil vezes até se decidir a reescrever algo, resenhar, revisar, copiar, compilar... Começa-se por aí, até que a mão encontra um destino e logo depois o caminho. A escrita regurgita a vivência de muitos mundos imaginários e transborda, se derrama como algo maturado que precisa ser pleno. Mas sobrevém o receio da influência, da traição das palavras, e o fantasma do plágio ronda o gabinete de trabalho, nos dias vazios ou nas noites insones, e o seu estigma é pesado, menos pelo ilícito, e mais pela vergonha, pela pecha da fraude que anuncia o fracasso.

As sociedades modernas, ao estabelecerem o autor-proprietário, criaram uma estranha jurisprudência: furtar palavras é como furtar uma identidade.[44] Mas, se já se sabe que a ideia de original tem qualquer coisa de ingênuo, e tudo é citação, qual a razão de evidenciá-la no texto, com a utilização, por exemplo, das aspas, conforme sugeria a crítica de Alcir Pécora ao primeiro romance de Ana Miranda?[45] Com efeito, o crítico afirma ter descoberto as apropriações de trechos inteiros de Antonio Vieira na construção do *Boca do inferno*, inclusive na voz do narrador, o que seria, segundo ele, uma apropriação problemática. O romance, portanto, ultrapassaria o que se concebe como gênero histórico e se apresentava, ao seu ver, como estrutura construída sobre a colagem e a apropriação das fontes que, entretanto, não foram reveladas pela autora. Os depoimentos de Alcir Pécora denotam a sua reprovação ao procedimento da escritora, e uma acusação à crítica laudatória que, até então, saudara a estréia de Ana Miranda efusivamente, sem observar de forma mais detida a questão, e sugere, talvez, o desconhecimento da crítica jornalística dessas fontes "sonegadas" pela romancista, ao tempo em que se considera capaz de reconhecer "(...) momentos supremos de inspiração e trabalho poético (...)"[46] e afirma-se, conforme designação do ombudsman em nota anterior, como um "professor brasileiro."

Assim, pode-se perceber também a relação entre plágio e influência, esse percurso da língua do outro para a própria língua que comanda a dificuldade da escrita porque esta partiria sempre de um pensamento "plagiário" para chegar a uma expressão individual. Se poderia identificar o plagiário com alguém que se ressente por não conseguir exprimir em

---

[44] O conceito de autor e de autoria não são constantes ao longo da história humana. Na antiguidade, por exemplo, os textos, sobretudo literários, circulavam independente de demarcação de autoria, o que lhes creditava era, entretanto, o seu caráter de antiguidade. Os artistas, quando não eram escravos, eram meros prestadores de serviço, de forma que, a invenção passava a pertencer ao patrão. Não havia o reconhecimento do valor autoral da criação De resto, muitas civilizações, como a chinesa, a islâmica, a judaica e, mesmo a cristã, não possuíam consolidada essa noção de propriedade intelectual, e a transmissão oral do conhecimento era muito mais importante do que a escrita, pois, se os meios de reprodução eram escassos, o papel da memória na difusão das ideias era muito importante. Cf. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Autorias, autorias. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org). *Teorias e políticas de cultura*: visões multidisciplinares. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 196-197.

[45] PÉCORA, ALCIR. Boca do Inferno. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12/10/1990. Painel do leitor.

[46] Ibid.

seus textos esses “momentos supremos de inspiração e trabalho poético”, e que, de certo modo, rejeita a própria escrita, por julgá-la eivada de influências, mas que, transcendendo esse ressentimento, faz uso das palavras e das ideias alheias em seu texto. Por outro lado, é plagiário quem se apropria do escrito de outrem, infringindo a lei da propriedade literária. Michel Schneider observa que, em se tratando de inconsciente, é válido afirmar que toda formulação é roubada porque o analista é um colador, ladrão de ideias, bem como é válido considerar toda escritura como plágio, praticado, inibido ou sublimado.[47]Assim, deve ser registrada a afirmação, nos idos de 1976, de Almansi e Fink, evidentemente provocatória mas nem por isso menos séria:

> Leis absurdas, como o Copyright de 1709, pretendiam punir o plágio e obrigar os autores a dizer aquilo que tinham para dizer e nada mais, sem recorrer a furtos e rapinas no território da tradição literária: leis ingênuas, que ignoravam o fato de que a literatura é toda um furto e uma rapina. [...] Os literatos são nobres sanguessugas […]. Defender a sacralidade um texto significa assegurar a morte dele, condená-lo a uma prateleira empoeirada de biblioteca. Defender o plágio significa, ao contrário, assegurar ao texto uma vida metempsicótica. A cultura existe porque os literatos são falsários[48].

Ana Miranda, no já citado artigo “Entre a imaginação e a verdade”, para rebater as críticas de Alcir Pécora, e se referindo a uma das primeiras partes do *Boca do inferno* – a da descrição da cidade, que remete à *Carta Ânua* de Antonio Vieira – começou estabelecendo uma ligação dela com Isaac Bashevis Singer, escritor polonês naturalizado norte-americano, mas que sempre escreveu em ídiche[49]. Singer, num congresso sobre tradução, teria afirmado que seus tradutores eram seus melhores críticos porque um autor pode enganar a si mesmo em sua própria língua, mas suas falhas lhe ficam muito nítidas em outra língua. A romancista diz

---

[47] SCHNEIDER, Michel. *Ladrão de palavras*. Tradução Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. p. 38-39.

[48] ALMANSI, FINK, op.cit., p.VII-VIII. “Leggi assurde, come il Copyright Act del 1709, pretendevano di punire il plagio e di costringere gli autori a dire quello che avevano da dire e basta, senza ricorrere a furti e rapine nel territorio della tradizione letteraria: leggi ingenue, che ignoravano il fatto che la letteratura è tutta un furto e una rapina. [...] I letterati sono nobili sanguisughe [...]. Difendere la sacralità di un testo significa assicurarne la morte, condanarlo a un polveroso scaffale di biblioteca. Difendere il plagio significa invece assicurare al testo una metempsicotica vita. La cultura esiste perché i letterati sono falsari”. Tradução minha.

[49] MIRANDA. Entre a imaginação e a verdade. cit.

ter entendido o sentido dessas palavras, ao colocar-se em contato com os seus tradutores e, aprendendo com eles novos e inesperados sentidos do seu próprio texto, bem como os erros cometidos, confessa que, enquanto escrevia o seu romance, nas madrugadas de "delírio imaginativo", por muitas vezes não se deu conta de todos os aspectos do seu texto, não sabendo também justificar o que a levara a escrever uma determinada palavra ou reproduzir uma cena. Entretanto, assevera que a abertura do romance foi feita de modo muito consciente, isto é, buscando fazer coincidir com a atmosfera da cidade, dividida entre o Céu e o Inferno, a visão da Salvador por Antonio Vieira, padre e teólogo, e por Gregório de Matos, "poeta maldito", personagens centrais da trama. Apesar de marcar que "o estilo do livro é o meu", a escritora cearense justifica o porquê do uso do texto do jesuíta – "eu precisava também indicar que era um narrador, e não um personagem, quem iria conduzir o leitor pelo sonho céu inferno colonial brasileiro. Por esses motivos usei a linguagem atemporal do narrador a partir das primeiras palavras, e ainda porque Vieira só iria surgir como personagem alguns parágrafos depois." A impressão que se tem é que Miranda cede à pressão documental e comprobatória que não pertence ao campo da ficção: afirma o seu procedimento, mas se apoia na praxe de grandes escritores, nominalmente citados, que também preferiram não fazer referências às fontes e não foram contestados[50]. Nas entrelinhas da sua defesa se percebe uma argumentação que se funda sobre noções de poder do discurso e do reconhecimento de um cânone ao qual quer se integrar.

A questão que subjaz a essa demarcação nítida por parte de Ana Miranda de um estilo que lhe seria próprio diz respeito à posição que ocupa a literatura na rede imaginária que integra as interseções entre o lido e o vivido. Ou seja, em que medida se pode controlar o fascínio do sujeito pela experiência do outro, pela vida do outro, pela escrita do outro? Dessa

---

[50] Pensando nos contemporâneos, não citados por ela, pode-se lembrar novamente de Antonio Tabucchi, com os citados *I dialoghi mancati* ou *Requiem*, cujo personagem central é Fernando Pessoa, ou os seus numerosos contos cujos protagonistas são escritores, artistas, personagens históricos: Tabucchi nunca coloca as fontes usadas. Sobre Tabucchi, cf. IOVINELLI. cit, passim.

forma, a noção de texto e, portanto, a de intertextualidade se amplia, não se atendo apenas às palavras, mas alcançando vários outros níveis de experiência que podem ser entendidos como referencial simbólico que dá força à escrita[51]. Assim, as interferências de outros autores num determinado texto nem sempre podem ser precisadas e, menos, controladas por quem escreve, pois as recorrências a um passado intelectual refletem um percurso cultural que se revela na escrita, sobretudo em um romance de gênero histórico onde imaginação e pesquisa bibliográfica se somam na construção textual; assim, por exemplo, numa tese, que, apesar de ser trabalho acadêmico, não deixa de ter um lado de criatividade, muitas vezes a redação envolve reelaboração, nem sempre consciente, de textos lidos e digeridos, que nem sempre podem ser citados, por estarem dissolvidos no húmus que dá base à tese em si. Não se quer com isso dizer que todos os trechos desse ou daquele autor que aparecem em *Boca do inferno* emergem de forma inconsciente, mas que, para além da impossibilidade desse controle, a citação, a sobreposição de vozes, a montagem mais ou menos livre dos documentos, a recriação poética, enfim, é a substância do trabalho de Ana Miranda que, perguntada sobre o lugar da sua obra dentro da ficção brasileira, definiu-o entre dois marcos:

> *Boca do inferno* e *Desmundo*. A primeira fase é a da paixão da descoberta, e de aprendizagem, quando, por dez anos, trabalhei para dominar as técnicas de construção de um romance clássico, com uma estruturação disciplinada, a fim de posteriormente me libertar dessas regras e encontrar minha expressão pessoal. Em meu primeiro romance estabeleci as linhas mestras de meu trabalho, do ponto de vista do motivo central, que é a questão do exílio humano em seu sentido maior, com a ocorrência do erro transformador (o roubo do anel do alcaide) que acende as chamas da narrativa interna. Estabeleci meu interesse pelas fontes lingüísticas, para um trabalho de recriação literária fundado na intertextualidade, na poesia, e na afetividade pela preservação de nosso tesouro literário nacional, fazendo-o renascer sob outra pena. Disso, jamais pude, nem desejei, me libertar...[52]

---

[51] Cf. SOUZA. Madame Bovary somos todos nós. In: *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002. p. 121-123.

[52] MIRANDA, Ana. Contribuição cearense à literatura brasileira. In: *Revista de Cultura* 67. Fortaleza, São Paulo. Janeiro/fevereiro de 2009. Por achar extremamente interessante o depoimento de Ana Miranda quanto ao seu processo de criação, porém não exatamente pertinente em relação à questão do plágio, transcrevo aqui na nota a continuação da citação. “Em *Desmundo*, iniciei uma série de romances de vozes femininas, narradas na primeira pessoa, sem, no entanto, abandonar as questões de nossa história literária, que tanto me fascinam. Libertei-me do formato clássico da narrativa, interiorizando a fala de meu narrador por meio de pensamentos de meus personagens narradores. A trama passou a ter um lugar secundário, e o trabalho narrativo atingiu o estado

O plágio poderia ser pensado, então, de um modo diverso, a partir de perspectivas que conduzem, para além da questão intertextual já discutida no capítulo anterior, a uma espécie de comunhão de ideias que afastasse o sentido de usurpação e leviandade tão vinculados à palavra. Diante das dificuldades de mapear o que é repetição e o que é invenção, a liberdade da ficção pareceria quase uma obviedade, vez que as possibilidades de combinar informações produzem novos sentidos, dão outros alcances aos fragmentos, ainda que estes pertençam a um outro artista. Se é próprio a um trabalho acadêmico a inserção de referências e das notas (mas ainda assim, como vimos, nem sempre é possível), como limitar o delírio quimérico de um romancista, se a proposta da ficção é inventar, caminhando em direção oposta à do historiador, empenhado com a verdade, ainda que hoje se saiba que as fronteiras entre conceitos e discursos são cada vez mais fraturadas? Nesse sentido, como se registrariam as fontes não bibliográficas que funcionam como motivo e que, não raro fornecem argumentos para a criação artística? Ana Miranda, em artigo de exposição da sua escrita aponta um caso concreto:

> De que maneira registrar em meu romance uma observação que fiz em um restaurante, de um homem vorazmente almoçando, e que me levou a escrever a cena da refeição de João da Madre de Deus? Não é aquele homem também uma fonte? Deveria eu ter registrado como fontes as pinturas e desenhos do rosto de Góngora que analisei para compor seu retrato em meu livro? Minhas fontes, como as de todos ficcionistas, são infinitas. Incluem livros, arquivos, documentos, teses, cartas, como também e principalmente pessoas, paisagens, a arquitetura das cidades, desenhos, gravuras, pinturas, sonhos – e tudo aquilo que nos estimula os sentidos.[53]

A escrita, como os processos mentais, é plena de lacunas e enigmas, e elaborá-la em um modo diverso é uma forma de se alcançar algo tão etéreo quanto o estilo. Tomando-se por base tal assertiva, a consciência do plágio, transformado ou superado, é uma espécie de

---

que eu desejava, de tornarem-se a linguagem e a língua o próprio tema central do romance, predominando sobre todos os outros aspectos. Em *Desmundo*, consegui atingir o refinamento e a desenvoltura que almejava, tudo o que eu vinha bordando pelo avesso se revelou numa flor dos ventos composta de prosa, poesia, desenho, e todas as minhas experiências de vida".

[53] MIRANDA. Entre a imaginação e a verdade. cit.

constante na literatura que altera o culto à originalidade, vez que se supera a limitação imposta pelo medo de copiar algo anterior, o medo da influência; a tendência à melancolia, se não há nada mais a ser dito; a afirmação da imitação que admite a cópia, como forma de declarar a superação da noção de plágio e, por fim, a consolidação do procedimento da citação, o plágio instituído[54]. A obra de Ana Miranda, portanto, se afina com esses dois últimos modos de compreender a questão.

Falar do plágio em âmbito literário ou artístico pressupõe uma noção mais firme do seu conceito jurídico, pois se a arte fez nascer esse sentimento de que a invenção é algo muito particular do sujeito, instituindo a personalidade artística, tal preceito precisou de amparo legal que socialmente o instruísse. A noção de plágio é bastante problemática, tanto mais pela ambiguidade do conceito e pela sua relação próxima com a violação do *copyright*. Uma definição inicial, e de dicionário, explica-o como "apresentação feita por alguém, como de sua própria autoria, de trabalho, obra intelectual etc. produzidos por outrem"[55]. Outra significação de origem semelhante identifica-o como "furto literário"[56]; trata-se, é claro, de uma definição incompleta, visto que é possível plagiar música, imagens e ideias, e a indicação revela a literatura como local privilegiado de onde emergiram as dinâmicas da cópia e da proteção sobre a escrita. Na acepção jurídica, o plágio apresenta-se como caso particular de contrafação, e pressupõe seja reconhecida a vigência de um direito de propriedade do autor sobre a sua criação. O que define esse ilícito não é o roubo das ideias, mas da forma como estas se apresentam. "Então, o que é roubado é o trabalho da obra, a idéia da obra, mais que a própria obra"[57]. Materialmente, nada é subtraído, mas a atitude é socialmente entendida como

---

[54] SCHNEIDER, op. cit. p. 40.
[55] HOUAISS, Antonio. Dicionário.
[56] POSNER, Richard. *Il piccolo libro del plagio*. Traduzione dall'inglese di Matteo Curtoni e Maura Parolini. Roma: elliot Edizioni, 2007. p. 17.
[57] SCHNEIDER, op. cit. p. 136.

roubo, aliás furto[58]. É importante estabelecer, desde já, a diferença entre plágio e violação do *copyright*, que tem a ver com reprodutibilidade e é, portanto, um conceito mais voltado para a materialidade da produção intelectual.

Se antes o plágio era uma prática comum na atividade intelectual e artística, dado que se havia estabelecido uma comunhão de temas e formas, o roubo de um texto passou a configurar conduta seriamente reprovável no início do século XIX. Por isso não deixa de ser curioso o fato de Gregório de Matos, em final do século XVII, ter sido chamado de "pirata do verso alheio"[59], vez que o vigário Lourenço Ribeiro, inimigo do "Boca maldita", teria trocado com ele ataques poéticos venenosos como este, que deu munições a críticos dos séculos XIX (Varnhagen) e XX (Paulo Rónai) para provar que o escritor baiano era "plagiário"[60]. O que era simplesmente um *modus operandi*, na modernidade propriamente dita, passou a ser um problema, e suscitou formulações teóricas que originaram a propriedade literária. A ideia de plágio apareceu na cena intelectual justamente quando o autor passou a ser percebido socialmente como uma personalidade que se reflete na obra. Tal condição o elevou à categoria de proprietário e fruidor de direitos.

Plagiar não é simplesmente copiar, é, sobretudo, não declarar o procedimento ao público. A origem da palavra, do latim *plagium* (que é o delito do *plagiarius*, por sua vez quem seqüestra ou vende a outrem um homem livre ou rouba um escravo alheio: ladrão de pessoas)[61], denota já uma atitude socialmente percebida como antiética, imoral e, portanto,

---

[58] Faz-se aqui uma referência à tipificação penal, e suas conseqüências, de duas condutas ilícitas cujo objetivo é o mesmo, subtrair coisa alheia. A diferença está, entretanto, no meio empregado. Se no roubo é empregada a força, ameaça ou mesmo violência, o furto demanda sutileza.

[59] MATOS. *Obra Poética*. I, p.603: "Doutor Gregório gadanha/pirata do verso alheio/ caco que o mundo tem cheio/ do que de Quevedo apanha:/ Já se conhece a maranha/ das poesias que vendes/ por tuas, quando as emprendes/ traduzir do castelhano;/ não te envergonhas magano?/ Cuida o mundo, que são tuas/ as sátiras que acomodas,/ suponho que a essas todas/ pode chamar obras suas: /os rapazes pelas ruas/ o andam publicando já/ e o mundo vaia te dá/ quando vê tal desengano:/ não te envergonhas, magano? // O soneto, que mandaste / ao Arcebispo elegante/ é de Gôngora ao Infante / cardeal, e o furtaste [...]".

[60] Ver capítulo 02, pag. 90, onde se introduz o assunto do plágio em Gregório de Matos, fazendo também uma contextualização crítica dos antecedentes do *Boca do inferno*. Para toda a questão do plágio em Gregório, cf. GOMES, João Carlos Teixeira. *O Boca de Brasa*. Petrópolis: Vozes, 1985.

[61] In CALONGHI, Ferruccio. *Dizionario latino-italiano*. Torino: Rosemberg & Sellier, 1967.

reprovável, sendo reconhecida como ilícito que viola o direito autoral. Conquanto a proximidade exista, a cópia nem sempre é plágio, vez que a possibilidade ou não de reprodução está condicionada à noção de *copyright* que concerne à liberdade ou restrição para reprodução e comercialização da obra. Apesar de os termos do *copyright* estarem vinculados ao direito do autor, as duas coisas não coincidem, embora ambos os institutos remontem ao século XVIII, tendo surgido na Inglaterra e na França, respectivamente, sendo os dois modelos de gestão da propriedade literária, artística e científica mais utilizados no mundo ocidental, adaptados à legislação dos mais diversos países e às Convenções Internacionais[62].

Desde o século XV o comércio de livros, tornado muito vantajoso pelos progressos das técnicas de impressão e pelo crescente hábito de leitura da população que reclamava edições mais baratas, foi ameaçado pela pirataria, fato que demandou uma normatização para a atividade e que se consubstanciou na primeira lei de patentes, de 1474, aprovada em Veneza que, durante os séculos XV e XVI, foi o principal centro editorial da Europa[63]. A lei impunha o registro de qualquer inovação técnica, com a finalidade de impedir que outros a usufruíssem. Por essa nova obrigação a invenção se torna propriedade não do criador, mas do Estado, sob a justificativa do interesse público. Nesse primeiro momento, os editores que distribuíam publicações sem pagar os direitos de autor tentavam associar as suas operações, ilícitas, como forma de atender um interesse público. Esse direito de patente, no

---

[62] O problema da regulamentação da propriedade autoral se apresentou quando a publicação das obras se desvinculou de um modelo centrado na proteção aristocrática e monárquica, e passou a ser gerido por uma mentalidade capitalista burguesa já praticamente consolidada no século XVIII. Se na idade média não se podia falar em direito autoral, pois o conhecimento era entendido como um dom de Deus e, portanto, não passível de comercialização, no início da modernidade com a revolução dos modos de reprodução, a publicação de livros se tornou um "negócio da China". O aprimoramento e a aplicação da técnica de impressão chinesa (que existia desde 594 dc) fizeram de Johannes Gutenberg o pai da imprensa. O primeiro livro assim confeccionado foi a Bíblia, e a sua elaboração começou em 1452, sendo finalizada em 1456. Os métodos chineses de raspagem de impressão de um bloco de madeira se espalharam ao longo da rota de viagens pelo ocidente, onde a impressão com blocos e os livros feitos com blocos eram conhecidos ao tempo de Gutenberg. Cf. STEINBERG, S.H. *Five hundred years of printing*. Edinburgh: Penguin Books, 1955. p. 22-29. Cf. também <http://www.youtube.com/watch?v=sMHiqICyinA&feature=related> e <http://www.youtube.com/watch?v=wkstS5chOTU&feature=related> Acessados em 07/08/2010.

[63] A pirataria, como se pode constatar, não é uma problemática dos dias de hoje, e não surgiu com a reprodução digital. Cf. HOLLANDA. cit.

início do século XVIII, sofreu uma alteração que lhe deu a forma do *copyright* atual[64]. O *Statute of Anne*, de 1709, quebrou o monopólio da *Company of Stationers of London*, retirando a perpetuidade da proteção da obra, agora reduzida para sete anos, renováveis por mais sete em vida, e eliminou a censura. Estava legalmente instituído o *copyright*, que dá origem à pretensão de pagamento, os *royalties*. A partir de então, os empresários do ramo editorial reclamaram judicialmente, usando de outro artifício retórico, o direito do autor que, como inventor, teria um direito natural sobre a sua criação, podendo inclusive vendê-lo ao editor que assim mantinha o privilégio. Somente em 1774 foi estabelecido o *common-law copyright* como direito natural do autor à primeira publicação e aplicado o prazo fixado pelo *Statute of Anne* para a posse do *copyright* cuja origem, proteção de grupos econômicos e censura, não alcançava os interesses do autor[65].

Na França, a situação do autor também não era muito diferente, pois a publicação dependia de uma concessão real ou do financiamento de algum membro da aristocracia. Além disso, a força do pensamento medieval não reconhecia o autor como detentor do conhecimento, mas de um dom divino. Entretanto, com o desenvolvimento mercantil e a ilustração, ganhou força o espírito burguês e, em 1777, foram reconhecidos os *privilèges d'auteur* e os *privilèges em librairie*. Após a revolução francesa, iniciaram-se novas discussões para a elaboração de lei que regulasse essa atividade tornada tão importante para o desenvolvimento humano. Os editores pressionavam, tentando defender o monopólio perpétuo, embasando o seu discurso nas ideias individualistas de Diderot, propalando a defesa de que o direito à invenção é um direito natural, fruto da elaboração do indivíduo, não

---

[64] Na Inglaterra, desde 1557 o direito de impressão era conferido pela monarquia a um grupo de comerciantes da *Company of Stationer of London*, e os autores não tinham nenhum direito sobre as suas obras. Prevalecia o poder econômico dos livreiros e o interesse político da coroa que, atribuindo poderes amplos a esse grupo, fazia-o funcionar como uma espécie de polícia da imprensa que deveria fiscalizar a pirataria e, também, exercer a censura sob os conteúdos publicados. Reafirma-se, assim, o estatuto da autoria como iniciativa ligada muito mais à punição que à proteção do espírito inventivo.

[65] ALVES, Marco Antonio Sousa. *Genealogia e crítica do direito autoral*: colocando em questão o autor e as formas de fomento e proteção das criações intelectuais. <http://www.conpedi.org.br/anais_brasilia.html> Acessado em 11/08/2010.

podendo ser limitado pelo Estado. Por outro lado, e inspirado pelo pensamento de Condorcet, havia quem defendesse a livre circulação da informação[66]. Em 1793 foi promulgada uma lei de regulamentação da atividade editorial que buscava conciliar esses dois ideários: o do espírito individualista, que legitimava a expressão do sujeito criador e genial que deveria ser protegido e pelo direito autoral, limitado, entretanto, por um tempo de prescrição, após o qual a obra seria de domínio público. Mais tarde, em 1866, ficaram estabelecidas as duas bases de sustentação que regulam o direito autoral francês: a moral, essa intransferível, e a base patrimonial, que se dissolve após cinqüenta anos da morte do autor, não sendo exigidas, para o reconhecimento do direito, formalidades, como registro, sinalizado pelo símbolo © junto ao nome do autor e ano de publicação, o que acontece, por exemplo, no caso do *copyright*, de origem anglo-americana. Se o *droit d'auteur* tem nítidas inspirações românticas, o *copyright* é um sistema mais voltado para atender às necessidades do mercado editorial, e se ampara no princípio de incentivo à cultura, tendo sido chancelado pela Convenção de Genebra de 1953. Entretanto, atualmente os dois sistemas praticamente se confundem, em razão de muitos países terem aderido a ambas as convenções, facilitando assim a organização desse direito e o pagamento dos valores a ele inerentes. Na prática, o *copyright* acabou sofrendo as influências do primado do direito natural, de inspiração individualista, ao passo que o *droit d'auteur* passou a contemplar na sua sistematização os interesses comerciais[67].

A legislação brasileira, desde a Constituição de 1891, assegura a proteção à propriedade industrial e ao direito autoral. Entretanto, se as patentes e registros na lei de propriedade industrial têm caráter atributivo de direitos, o registro previsto na lei sobre direito autoral é facultativo e tem caráter meramente declaratório, por isso a lei brasileira é entendida

---

[66] Segundo o filósofo Condorcet, a propriedade literária não tem a sua origem numa ordem natural, antes nasce das relações sociais, resultando das experiências coletivas. Sendo assim, não seria um direito, mas um privilégio. Desse embate surgem duas possibilidades de interpretação da lei: uma que prioriza como objetivo da lei o interesse público e a outra que entende dever legal a proteção ao direito do autor. Apesar de essa divergência remontar ao século XVIII, causa surpresa o seu desaparecimento na cena política e cultural, relativamente às discussões sobre o direito autoral. Cf. HOLLANDA, cit. p. 198-199.

[67] ALVES, cit.

como detentora de certo grau de flexibilidade, identificando-se, então, com uma lógica de *creative commons* que, entretanto, não é instrumentalizada.[68]

As reflexões acima sobre a natureza e origem do direito autoral ajudam a pensar, também, sob o aspecto jurídico, se, caso a obra de Antonio Vieira estivesse protegida pelo direito autoral ou pelo *copyright*, de que forma a descrição da cidade, feita por Ana Miranda no início do romance *Boca do inferno*, "violaria" a obra do jesuíta. A primeira questão que se apresenta é o fato de não ser tarefa fácil determinar exatamente quanto um texto pode haver de outro, para que a paráfrase não seja uma ilicitude, pois os limites que separam a ideia e a expressão propriamente consumada são vagos. E esse é também um problema que concerne ao plágio.

Para Richard Posner[69], copiar um enredo, um personagem estereotipado de um romancista ou narrativas de um historiador não representa uma violação do *copyright*, bem como não se configura uma ilicitude copiar uma idéia ou os fatos, mas apenas o modo pelo qual são expressos. Entretanto, o plágio pode existir quando são copiados aspectos de uma obra, mesmo que não sujeita ao *copyright*, fazendo o leitor crer que tais aspectos da nova obra são criações de quem plagiou. Posner acrescenta que, nesse caso, o plágio assume formas extremamente sutis. A argumentação da jornalista Fernanda Scalzo posiciona-se justamente na linha detetivesca, imbuída do dever de revelar a farsa do autor que esconde nas suas palavras as ideias alheias. É a essa atitude, pretensamente astuciosa, que se refere Scalzo ao afirmar que "o livro já vendeu 25 mil exemplares e os leitores que gostaram dele não sabem que gostaram também do Vieira. Se soubessem poderiam procurar outros livros do escritor barroco e promover de alguma forma uma recuperação de seus textos"[70]. Com efeito, é de plágio que se falava, embora isto seja negado nos artigos seguintes ("Boca do inferno", no

[68] GALDELMAN, Silvia. *Propriedade intelectual e patrimônio cultural imaterial*: uma visão jurídica. In: Doutrina. Adcoas. P. 339-343. apud HOLLANDA, cit. p. 200.
[69] POSNER, cit. p. 19.
[70] SCALZO, cit.

Painel do Leitor, *Folha de São Paulo*, de 12/10/1990 e em "Limites éticos da ficção", Caderno Ideias, *Jornal do Brasil*, de 21/10/1990).

Na sua visão jurídica sobre o assunto, Posner exemplifica a questão, ilustrando sua argumentação com a problemática da ausência de referências nos livros didáticos, quando o autor original não vem citado, nem tácita nem explicitamente. Incorre em plágio não quem copia a ideia, mas as palavras *ipsis litteris*. Para o referido juiz esse é um caso muito evidente de que a não citação das fontes de onde se retirou a ideia para a elaboração do discurso seria um indicador da ausência de pretensão à originalidade[71]. Se o romance em questão, *Boca do inferno*, não é exatamente o que se poderia denominar livro didático, apesar de figurar em bibliografias indicadas para o vestibular de diversas universidades brasileiras, como ficção ou como história, cumpre uma função de revisão do passado, numa linha que o aproxima de uma configuração pós-moderna[72].

Retomando a problemática do plágio e a sua dimensão enquanto atitude reprovável nos séculos XVIII e XIX, vejam-se as contendas travadas nesse período em torno da invenção e, consequentemente, da propriedade sobre determinado escrito. De fato a figura do autor se revestiu, por força da ideologia da época, de uma consideração muito particular que lhe projetava uma sensibilidade artística, atribuindo-lhe o poder da criação do novo e a qualidade genial das suas ideias como vinculadas à sua condição psicológica que era concebida como capaz de forjar um estilo único. Com efeito, ao que tudo indica, Ana Miranda mantém em sua narrativa essa configuração do autor como personalidade muito particular, dono de uma forma de escrever que torna o seu traço inconfundível. A autora, sobre a questão do pertencimento de Augusto dos Anjos à escola parnasiana, assim se manifesta e delineia o personagem:

---

[71] POSNER, cit. p. 22-25.

[72] A título meramente ilustrativo, veja-se a lista de indicações de leitura para as provas do exame vestibular da UEMG e da UFS que incluem na sua bibliografia o romance *Boca do inferno*, e a UFC que inclui *Dias e dias*.

> Sim, mas a maneira de interpretar é o estilo. O estilo quase nunca é característica de apenas um poeta; sempre há a maldição da época. Hoje todos são parnasianos. ... O que há é uma febre de perfeição, a sagrada batalha da forma a serviço da idéia e da concepção[73].

> Augusto estava fora disso, era um iluminado, sua poesia tem a centelha divina, não precisa da turbamulta dos escrevinhadores anódinos das confrarias... As escolas são formadas por um sujeito que tem talento acompanhado por uma multidão de medíocres[74].

> Augusto partia do real e mergulhava no ideal. Nesta ascensão, tinha seu negror, sua sinfonia, sua alma tocada de luz. A poesia de Augusto não é simbolista, nem cientificista, nem parnasiana; é feita de carne, de ossos, de sopros da morte; é ele, integralmente, na nudez de sua sinceridade existencial, no clamor de suas vibrações nervosas, na apoteose de seu sentir, nos alentos e desalentos de seu espírito. Seus poemas são lâminas de aço polido que refletem seu rosto descarnado[75].

Dentro dessa perspectiva, é importante marcar o sentido moral do plágio – que não se confunde com o esquecimento das fontes utilizadas durante as leituras prévias para a elaboração de um trabalho intelectual, o que pode provocar uma repetição inconsciente de fórmulas ou palavras. O sentido de fraude é caracterizado pela nítida percepção de um comportamento premeditado, no intuito de se aproveitar do esforço intelectual alheio. Como já se disse antes, a noção de plágio é de difícil delimitação, ficando mais apreensível como caso peculiar de infração ao *copyright*, pois este se apresenta mais ao "alcance da lei indiretamente, por assimilação à contrafação, que é a reprodução não autorizada, fraudulenta (lei francesa de 11 de março de 1957)"[76]. Assim, segundo jurisprudência francesa, utilizar

---

[73] MIRANDA. *A última Quimera*. p. 261.
[74] Id, p. 262.
[75] Id. p. 263.
[76] Também a lei brasileira de Direito Autoral, Lei.9.610/98, no Art. 5º, inciso VII estabelece a contrafação como reprodução não autorizada. Entretanto, a mesma rigidez não contempla a paródia ou o pastiche, fato que denota que o renome é menos protegido legalmente que o nome porque este alcança mais facilmente a noção patrimonial contida no conceito de direito autoral que é um conjunto de prerrogativas conferidas à pessoa física ou jurídica que cria obra intelectual, de forma a poder usufruir dos benefícios resultantes da sua invenção. Aliado a esse conteúdo patrimonial, o direito autoral comporta também o direito moral, muito ligado à personalidade do criador, reconhecendo-o como autor de obra de intelecto inerente à sua condição individual. Se estes últimos são intransferíveis, inalienáveis, imprescritíveis, os primeiros são negociáveis, mediante instrumento contratual previsto em lei, no qual o criador de obra de engenho autoriza, em troca de remuneração, a comercialização do produto do seu trabalho inventivo. Cf. SCHNEIDER, cit. p. 48 e informações do ECAD, Escritório Central de

trechos dispersos de uma obra anterior na confecção de uma nova, não configura contrafação. Por este preceito, se quer privilegiar o entendimento da livre circulação das ideias[77].

Depois de muita intolerância com a atitude plagiária, decorrente de uma concepção de sujeito ditada pelo individualismo romântico, a conduta perdeu um pouco dessa conotação pesada, passando a ser aceita enquanto procedimento estético que integra, na construção da obra, a colagem e a citação. No entanto, apesar de aceito como intertextualidade, de quando em vez, o fantasma do plágio emerge das profundezas e ainda assombra, pois não há maior desmoralização para um escritor que a de ser acusado de não ser o dono da sua invenção. Mas, se hoje é quase patente que todo texto não é mais que uma rede de citações, de referências – pois a importância autoral se esvaiu desde os anos 1960 (e junto com ela a de sujeito centrado), quando o autor deixou de ser reconhecidamente o detentor do sentido da obra, então pertinência das estruturas – essa figura, o autor, para alguns tem parecido um oximoro. Fala-se muito em circulação de informações, mas o autor proprietário continua referendado pelo ©, marca patrimonial, e pelo nome, símbolo que confere poder e ordena um escrito numa ordem pré-estabelecida e o conecta a uma mítica da origem.

De certo modo, percebe-se na obra da romancista cearense esta oscilação, esta contradição ou incoerência, e o seu trabalho se desloca tanto numa linha transgressiva quanto num movimento de construção de uma identidade literária que não chega a abrir mão do estatuto da originalidade. Já se disse, no capítulo anterior, que o argumento da trama de *Boca do inferno* guarda simetria com a narrativa *O crime de Antonio Vieira*, de Pedro Calmon; da mesma forma já foi exposta a ausência dessa obra nas referências bibliográficas – inseridas pela romancista na segunda edição – como também já se aventou a possibilidade de tal omissão poder estar ligada a certo embaraço de Ana Miranda em revelar ao público uma narrativa tão próxima à sua que, entretanto, não é muito conhecida. A incoerência aparece,

---

Arrecadação e Distribuição, constituído sob a forma de sociedade civil, de natureza privada, instituída pela Lei Federal nº 5.988/73 e mantida pela atual Lei de Direitos Autorais brasileira – 9.610/98.

[77] SCHNEIDER, cit. p. 48.

sobretudo, se se considera a afirmação da escritora de que “citar fontes, ou incluir peças justificativas em livros de ficção [...] trata-se de uma questão apenas de critério pessoal do escritor face a um determinado texto”[78].

A leitura do adendo final do livro de Calmon é a deixa para que se investiguem mais essas intricadas relações e intrigas do passado colonial brasileiro[79]. O historiador baiano, com sua visão já muito romanesca do episódio de 1683, entre divertido e arguto, mostra um ponto de partida para um possível trabalho posterior, outra novela em que figure Gregório de Matos entre os personagens principais[80]. Evidentemente, essa reescrita, que é a empresa de Ana Miranda, perpassa também uma reconstituição de costumes, da linguagem e da visão de mundo barroca, no que a autora aproveita textos de Antonio Vieira, os atribuídos a Gregório de Matos, como acontece com a já mencionada descrição da cidade da Bahia, uma citação à *Carta Ânua*, de 1626, de autoria do jesuíta. O viés ficcional da narrativa desenha-se como transgressão, pois prescinde da exatidão documental, ao invadir as vidas de personalidades como Antonio Vieira e Gregório de Matos e adentrar na própria história, traduzindo as suas tramas para a linguagem ficcional. Assim, relativamente à construção do romance, não seria o caso de falar em revolução dos procedimentos estéticos, nem de instauração de novidade artística que quer romper com modelos anteriores; o romance trabalha com a ideia de invasão de espaços e de fratura dos limites discursivos. A perspectiva é, nesse sentido, a do trânsito entre “o dentro e o fora, entre o próprio e o alheio e entre autor e leitor”[81]. Ana Miranda, sobre o uso da voz desses autores canônicos, assim se manifesta:

> Muitas expressões contidas nas obras de Matos e Vieira, de uso corrente na época, eram bastante interessantes para serem transmitidas ao meu leitor. Essas expressões, assim como outras, retiradas, num trabalho quase arqueológico, de autores e documentos do período, são registradas em alguns

[78] MIRANDA. Ente a imaginação e a verdade. cit.
[79] Ver capítulo 02, p. 120
[80] Ver capítulo 02, nota 77.
[81] FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. *Os crimes do texto*: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 12.

> diálogos e reflexões de outros personagens, mesmo os fictícios. Nada disso significa que o estilo de *Boca do inferno* seja o "parageométrico e pictórico" de Vieira. O estilo do livro é o meu.[82]

A expressão aspeada, acima reproduzida, contém exatamente as palavras de Alcir Pécora em "Limites éticos da ficção", quando descreve a prosa de Ana Miranda[83]. O crítico assim definiu o estilo do romance, "contaminado" pela boa prosa de Vieira, ao que a autora rebateu, reclamando para si o estilo de *Boca do inferno*. Nesse sentido, é importante observar que por estilo se entende algo muito pessoal, inerente a uma personalidade ou a um modo de expressão, em correspondência íntima com uma subjetividade. O estilo diz respeito a uma determinada continuidade de usos linguísticos e discursivos que são recorrentes na obra de um autor, e reconhecíveis, como um traço pessoal que identifica o seu escrito[84]. Assim, a reivindicação da romancista parece mais identificada com um regime tradicional de propriedade autoral.

No romance *sobre* Clarice Lispector, conforme discutido nos capítulos anteriores, e dentro da sua proposta original, como trabalho solicitado pela Fundação Rio, num recorte que focaliza a relação da escritora com a cidade e que, como tal, comporta um tom de homenagem, é interessante observar que, se não ocorre a "usurpação" literal da biografia e mesmo dos escritos claricianos, a apropriação da dicção é nítida. Ana Miranda se apodera dessa força verbal e constroi o seu pastiche, que é, declaradamente, um engenho literário para driblar o plágio e fugir dessa ordem temporal que demarca o que antecede e o que precede, instituindo-se em uma cronologia sem antes e sem depois, para fundar o reino da cópia, do amor pelas coisas alheias. Imitar é, antes de tudo, prestar honras, reconhecer um débito afetivo e intelectual, cujo pagamento se consigna em moeda nova. Entretanto, não se quer dar a essa elaboração uma conotação purgativa, como espécie de exercício ou dever de casa que

---

[82] MIRANDA. Ente a imaginação e a verdade. cit.
[83] PÉCORA. Limites éticos da ficção. cit.
[84] BERNARDELLI. cit. p. 87.

se constitui numa trajetória evolutiva, da imitação dos ídolos à pretensa capacidade de criação autônoma, porque tal concepção traz em si um forte juízo de valor que confronta a imitação – como um estilo borrado – em relação ao trabalho "maduro". Ademais, nesse tipo de composição o ato é tão explícito, as referências tão claras (o próprio título da obra é muito óbvio, para não falar de tantas imagens e assuntos que inequivocamente remetem ao universo ficcional de Clarice Lispector) que afasta qualquer possibilidade de menção ao plágio.

Afinal, o confronto entre o que seria o original e a imitação – aqui entendida como aproximação, e por isso muito relacionada à ideia de cópia – conduz a uma reflexão para a difícil delimitação do que se entende por realidade: Compreender esse limite sutil desierarquiza, então, a noção de verdade. Nesse sentido, "Pierre Menard, autor de Quixote", é exemplar[85]. Híbrido de ensaio e conto, a obra de Jorge Luis Borges mistura real e imaginário, ao propor a história de Pierre Menard, um escritor francês do início do século XX que queria reproduzir o *Don Quixote* de Miguel de Cervantes; apesar de nunca ter se aventurado em uma transcrição mecânica do original, ambicionava que a sua produção coincidisse *ipsis litteris* com a do escritor espanhol. Para realizar tal façanha, tinha planejado simplesmente "ser Miguel de Cervantes", e o resultado foi uma obra que, apesar de idêntica à anterior, era "quase infinitamente mais rica"[86]. O paradoxo estabelecido remete ao fato de que, a despeito do esforço empreendido por Menard na identificação do seu trabalho com a obra-prima espanhola, o resultado fez vir à tona uma igualdade que traz algo de novo, porque a distância entre o objeto e o olho é um abismo de possibilidades. Para além disso, o deslocamento dessa identidade na linha do tempo é por si só produtora de diferença. Desse modo, as fronteiras demarcatórias entre cópia e original ficam incertas e perigosas.

---

[85] BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autore del D. Chisciotte.In: *Finzioni*. Traduzione di Franco Lucentini. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1981. p. 31-40.

[86]Ibid. p. 35-38. Tradução minha.

Outra obra exemplar, para esta questão do plágio, é a conhecida história do volume de contos do argentino Ricardo Piglia, *Nombre falso*[87]. Neste livro, há um conto intitulado "Homenaje a Roberto Arlt", de fato um autor muito amado por Piglia. Na primeira parte do conto, Piglia, "protagonista-narrador-detetive-crítico literário"[88], relata a busca por um manuscrito inédito de Arlt (1900-1942), que no final encontra, e na segunda reproduz o conto "Luba". "Luba", porém, é uma versão feita por Piglia de um conto do escritor russo Andreyev (1871-1919), usando o estilo de Arlt e assinando com o nome de Arlt; é, portanto, "uma forma de plágio reminiscente do autor ao qual presta homenagem"[89], uma espécie de plágio às avessas. O interessante é que, por um lado, a filha de Arlt ligou para Piglia, argumentando que ele não tinha o direito de publicar um conto inédito do pai sem a autorização dela, herdeira dos direitos, e que, por outro, a Biblioteca do Congresso de Washington catalogou "Luba" sob o nome de Arlt e não sob o de Piglia. Estas circunstâncias demonstram a importância da apropriação, da recriação, da re-contextualização e finalmente da constituição de uma rede intertextual como própria do mecanismo criativo da literatura contemporânea. Deve-se ressaltar que Piglia segue a lição de Arlt, assim dizendo: "o roubo é a própria metáfora da leitura arltiana. Se rouba como se lê, melhor: roubar é como ler"[90]. Logo, a leitura em si é um roubo, porque inevitavelmente se apropria vorazmente do estilo do autor, o torna próprio, o digere, o metaboliza, o re-inscreve em novos contextos[91].

A experiência de leitora dos outros romances de Ana Miranda em que figuram autores como personagens centrais poderia levar a crer que o procedimento, ou a atitude mais

---

[87] PIGLIA, Ricardo. Homenaje a Roberto Arlt. *Nombre falso*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1975. p.97-172.

[88] WAISMAN, Sergio Gabriel. *Borges and translation*: the irreverence of the periphery. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005. p. 208. Tradução minha, como as seguintes.

[89] Id. Ibid.

[90] *Apud* WAISMAN, *cit.*, p. 209.

[91] Ellen McCracken, que em 1991 escreveu sobre "Luba" (que poderia evidentemente se chamar de "meta-conto"), denominou o procedimento narrativo e estilístico de "meta-plágio": McCRACKEN, E. *Metaplagiarism and the Critic's Role as Detective*: Ricardo Piglia's Reinvention of Roberto Arlt. PMLA, vol. 106, n.5, oct. 1991, p.1071-1082: p.1081. Sobre o conto, cf. também FORNET, Jorge. "Homenagem a Roberto Arlt" o de la literatura como plágio. *Nueva revista de filologia hispánica*, vol. 42, 1 (1994), p.115-141. Cf. o citado artigo de Eneida Souza, no capítulo anterior, na nota 44.

ou menos invasiva, guardadas as diferenças de criação e de modo de aproximação do acervo textual e crítico empreendido pela escritora, se assemelhasse. Entretanto, tal expectativa não se confirma; antes, não se percebe de forma muito evidente essa exploração das entranhas da vida e de trechos exatos, retirados da obra das personalidades literárias, quando se lê a ficção – é essa a rubrica que segue ao título de *Clarice* – diferentemente de todos as demais metabiografias de Ana Miranda, classificadas como romances[92]. Tais diferenciações não parecem casuais – aliás poderiam sinalizar um intuito demarcador muito cuidadoso como característica desta aventura literária da escritora cearense – como não o é também o aproveitamento do material biográfico, unido, amalgamado numa tessitura literária. Como se disse anteriormente, a investida biográfica é cuidadosa, a narrativa se expande mais no universo ficcional da autora de *A hora da estrela*, explorando os seus personagens e temas, numa linguagem que procura se aproximar da escrita, do estilo e ser, talvez, da própria Clarice Lispector. A vida íntima e os problemas de família são preservados da exposição e da invenção fantasiosa de Ana Miranda, que encontraria terreno propício em uma prosa intimista e psicológica que se detivesse no universo mental de uma autora que se debate nos dramas existenciais e na incessante busca pelo auto-conhecimento. A despeito de tantos possíveis aspectos a serem revisitados, Ana Miranda parece cautelosa com a exposição da imagem e a manipulação do texto clariciano, este protegido pelos direitos autorais até 2048, aqueles podendo, conforme já se explanou, serem requeridos, mesmo depois da morte do seu titular, por parente em linha reta até o quarto grau[93].

Todo o debate exposto em torno dos procedimentos estéticos de Ana Miranda, quer sobretudo evidenciar a concretização, para o grande público, de uma transformação nos

[92] É de se observar que em *Clarice*, diferentemente dos demais romances que integram o *corpus* analisado, não existe propriamente uma trama, falta o *epos*. Nesse sentido, enquanto para Clarice Lispector o romance se vincula a uma expressão do alto modernismo, para Ana Miranda a ordem do romance estaria muito mais atrelada a uma perspectiva mais realista. Ademais, pode-se pensar também na definição de romance como muito mais marcada por uma conexão com a realidade, enquanto à ficção se reservaria um liame forte com a fantasia, imaginação. Cf. Dicionário HOUAISS.

[93] Conforme biografias consultadas (ver as referência bibliográficas), Clarice Lispector, nasceu em 1920, morreu em 1977 e teve dois filhos.

valores artísticos. O *Boca do inferno* não foi modelar, nem intencional e programaticamente um divisor de águas, mas a sua grande aceitação no mercado editorial despertou a atenção da crítica brasileira para as grandes mudanças no modo de produção e fruição da cultura que, dali em diante, se desenvolveriam aceleradamente e ganhariam ainda mais força com os novos aparatos tecnológicos da comunicação. A propagação das ideias já não se restringia a movimentos uniformes e vetorizados, mas pelo acúmulo de informações, pelo cruzamento de vozes e pela multifocalidade. Essa concepção do literário como espaço onde se dá a interseção de linguagens, histórias, vozes e textos, desemboca na reflexão sobre a noção de originalidade e conduz a discussão para questões como plágio e direitos de autor. Assim, a obra de Ana Miranda apresenta-se como ponto de partida para se pensar sobre os aspectos políticos e econômicos que se escondem sob o debate autoral, conformando a legislação que o regulamenta, bem como toda a problemática acerca da acessibilidade ao conhecimento – e aos benefícios sociais dele resultantes – que, se por um lado é favorecida pela revolução digital, por outro continua a ser dificultada por leis de controle que atendem a interesses de grupos econômicos que, tendo instituído e criado a mitologia autoral, são historicamente os grandes beneficiários da demarcação da posse intelectual.

A concepção do literário embasada na noção de comunidade textual remete à ideia da existência de obras que, apesar de possuírem elementos comuns, guardam a sua diversidade. Essa formulação orienta as abordagens da teoria da literatura e da literatura comparada, visando possíveis aproximações entre os mais variados textos, e promovendo, assim, um confronto no qual se evidenciam as integrações como parte constitutiva do processo de escritura, e da sua inserção na tradição. A título de ilustração, recupera-se o conceito de *Weltliteratur*, formulado por Wolfgang Goethe, em 1827, mas sob outra perspectiva[94]. Dessa enunciação interessa, mais especificamente, a imagem de uma literatura

---

[94] Cf. STEINER, George. Che cos'è la letteratura comparata?. In: *Nessuna passione spenta*: saggi 1978-1996. Traduzione dall'inglese C.Béguin. Milano: Garzanti, 1997, p. 86-103.

mundial como resultado dos contributos de todos os escritores. Essa representação funciona, então, como ponto de partida para se pensar a literatura como um percurso em movimento e interação, ideia que se aproximaria da metáfora da biblioteca universal, eterna e infinita, explorada por um viajante que, ao final da travessia, concluiria que os livros se repetem[95].

Pensando a literatura de modo global, pode-se percebê-la sob duas perspectivas: a da comunidade e a da continuidade, entendendo-se esta como um mecanismo em que se sucedem memória e esquecimento, e identificando-se naquela a relativização da propriedade, posto que essa comunidade pressupõe um patrimônio comum utilizado consciente ou inconscientemente pelos escritores, como citação de fragmentos introjetados de outros textos e que emergem na escrita de um autor, experiência intelectual do tecido da memória[96].

Com efeito, a modernidade artística representou o culto da arte pelo original e o artista como gênio criador. Tais noções não eram uma constante no modo de se pensar a arte precedentemente, quando a realização artística estava atrelada a modelos fixos, temas e formas, e os artistas valiam tanto mais quanto fossem capazes de atingir, para não dizer "imitar", os grandes poetas, escultores ou pintores que os antecederam e foram escolhidos como modelos. Essa reverência à originalidade na criação artística pode ser percebida também como resultando de uma perspectiva iluminista que se difundiu na cultura ocidental, pela qual se considera a história humana como uma sucessão de fatos e condições que caminham num contínuo desenvolvimento, que leva necessariamente a civilização a um estágio superior em relação ao seu estado precedente. Nesse sentido, se a história tem esse conceito vetorial, o que estaria mais próximo de um ponto final do processo seria, por via de consequência, considerado como melhor, e teria mais valor. Entretanto, a condição essencial para entender a história como processo progressivo da humanidade é que se possa enquadrá-la como um

---

[95] BORGES, Jorge Luis. La biblioteca di babele. In: *Finzioni*. Traduzione di Franco Lucentini. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1981. p. 60-68.

[96] CARVALHAL, Tania Franco. Intertextualidade: a migração de um conceito. In: *O próprio e o alheio*: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2003. p. 69-72.

mecanismo unitário, ou seja, é a história que determina essa noção de progresso. Assim, o final da modernidade coincidiu com a impossibilidade de se pensar a história segundo essa perspectiva, ou seja, como um processo único. Tal compreensão da história exigiu que se admitisse um centro em torno do qual se ordenam os fatos; é o que acontece, por exemplo, quando se pensa no modo de organização da história tomando por base o nascimento de Cristo que se convencionou como ano zero. Essa orientação significava atrelar a história a um ponto de referencia que é central, ocidental e "civilizado", fora do qual estariam os outros povos, de consequência, "incivilizados". A filosofia entre os anos oitocentos e novecentos criticou seriamente essa ideia, apontando o caráter ideológico dessa representação[97].

Walter Benjamin[98] também sustentou que a história como um processo único é apenas uma representação do passado elaborada pelos grupos dominantes; logo, se narra o que parece ser importante para quem está legitimado a contar o que aconteceu. Modos de leitura da história como este, e antes como o de Nietzsche e Marx, são incompatíveis com a ideia de história como processo centralizado, e inviabilizam o pensamento de que existe uma interpretação superior que abarque todas as demais, como seria, por exemplo a da História, que se sobreporia à história da arte, da literatura, da sexualidade, da alimentação, do vestuário e todas as outras histórias miúdas[99].

Este fio condutor da história se amealha ainda mais com o fim do colonialismo e com as drásticas transformações do imperialismo. As rédeas se esfacelaram e já não se prestavam ao controle de única mão. Ao mesmo tempo, começam a serem ouvidas outras vozes, captadas pelo novo ponto de transformação do mundo: a mídia que possibilita a sociedade de comunicação, na qual proliferam informações que implodem o ponto de vista central. A sociedade seria, assim, transparente, todavia de uma transparência nem autêntica, nem iluminada, simplesmente mais complexa, desordenada, mas tal leitura não comporta

---

[97] VATTIMO, Gianni. *La società trasparente*. Milano: Garzanti, 2007. p. 07-20.
[98] BENJAMIN, Walter. *Tesi sulla filosofia della storia*. *Apud* VATTIMO, cit. p.09
[99] VATTIMO, cit. p. 20.

nenhum fatalismo, antes a esperança de desatar as pontas, de criar novas possibilidades de convivência. A possibilidade cada vez maior de expressão abre espaço para manifestações de culturas diversas e é a marca mais visível da passagem de uma sociedade moderna a uma organização pós-moderna. O ocidente se confronta com a diversidade de fora e de dentro dele mesmo, de tal modo que já não se sustenta uma leitura unifocal do mundo. Assim é que as novas formas de informação tornam mais e mais inviável a centralidade ou uma verdade absoluta porque a realidade é uma teia de imagens, culturas, interpretações, histórias que, convergindo ou divergindo entre si, emanam da TV, dos jornais, das revistas, da internet, dos romances... A experiência pós-moderna é a experiência da comunicação generalizada e da pluralidade cultural, é a experiência da oscilação que alcança todos os campos da vida: economia, política, filosofia, arte. A noção de literário é atingida também por essa movência, corroborando a ideia de trânsito do conhecimento, de circularidade da informação que, entretanto, não desenha um movimento preciso, um movimento circular, mas que se configura num deslocamento em rede, como circuitos interligados, caóticos e monstruosos.

**Monstruosa máquina de ideias**

> Me dei conta de que vocês não são mamíferos. Todos os mamíferos do planeta instintivamente entram em equilíbrio com o meio-ambiente. Mas os humanos não. Vocês vão para uma área e se multiplicam e se multiplicam, até que todos os recursos naturais sejam consumidos. A única forma de sobreviverem é indo para uma outra área. Há um outro organismo neste planeta que segue o mesmo padrão: um vírus.
> *Matrix*, dir. The Wachowski Brothers, 1999. 1:37':41'' - 1:38':24''

A leitura da obra metabiográfica de Ana Miranda, bem como dos seus procedimentos criativos, levou a análises acerca das interseções entre a sua escrita e movimentos que condizem com alterações na hierarquia de valores da produção artística contemporânea; análises que demandaram a compreensão desses movimentos como parte de uma transformação ainda mais ampla, ditada por novas configurações dos modos de vida, redirecionados pelo impulso acelerado das novas tecnologias e do fenômeno das comunicações em massa. A percepção dessas mudanças no modo de produção acabou conduzindo a um outro ponto da questão: também as formas de fruição da arte já não são as mesmas. Como ponto de partida para a investigação, tomou-se a obra metabiográfica de Ana Miranda, inicialmente examinada sob a perspectiva teórica da filosofia pós-moderna, bem como das mudanças que se processaram na área de produção do conhecimento, sobretudo no campo da história, vieses a partir dos quais se procurou explorar interseções, confluências e dinâmicas que se estabelecem, numa dimensão maior, entre essas disciplinas e a literatura e, num recorte menor, as suas ressonâncias nos romances focalizados. As avaliações dos percalços do primeiro sucesso editorial de Ana Miranda dão a dimensão das mudanças que se processavam na sociedade e nas formas de se lidar e transmitir o conhecimento. Dentro da lógica da informação maciça, e acrescentando-se os contributos da teoria literária pós-estruturalista, da filosofia da diferença e da desconstrução, retomou-se o panorama intelectual

do final dos anos 1980, o que levou à investigação de questões relativas à autoria, suscitada pelas ferozes críticas ao livro *Boca do inferno*. Essas análises reacenderam problemáticas como a do plágio, do direito de imagem e do direito do autor que se pretendeu enfocar na perspectiva dos grandes trânsitos culturais e da comunicação generalizada, variáveis que solicitam considerações sobre a matéria no passado e reivindicam uma maior flexibilidade dos instrumentos teóricos e jurídicos para o futuro.

Aqui, portanto, pretende-se usar a obra de Ana Miranda não como pretexto, mas como estímulo a uma reflexão maior (ainda que necessariamente reduzida em sua formulação), surgida das investigações citadas anteriormente, e que motivaram as incursões empreendidas acerca das formas contemporâneas de produção, difusão e socialização do conhecimento, instituindo uma comparação entre estes modos – que mudaram vertiginosamente nos últimos 15 anos – e os novos arranjos políticos que começam a surgir; tendo em mente que, se, como dito no capítulo anterior, na época barroca havia uma circularidade da cultura, nesta nossa época, chamada por alguns neobarroca[100], a cultura se expande através de uma nova figura, regular mas ingovernável e em continua expansão, exemplificada pela teia de aranha, ou pela rede. Nesse sentido, parece pertinente trazer à discussão o conceito de movência de Paul Zumthor que define um modo de construção poética baseado na apropriação de um repertório, de certa forma, comunitário. De fato, esse conceito de movência mostra-se operativo quando aplicado ao estudo de poetas dos anos seiscentos e setecentos brasileiros ou portugueses, apesar de ser um modelo de análise pensado para textos medievais. A explicação mais razoável para essa aplicabilidade é, entretanto, o contexto colonial brasileiro de proibição da difusão da imprensa e a situação lusitana de forte censura. Desse modo, a tradição cultural se baseava na oralidade ou em meios precários como livros de mão e folhas esparsas que, certamente, sofreram inúmeras

[100] Ver capítulo 02, p.40.

alterações e emendas, até pelos próprios autores, e autorias fantasiosas. O crítico deve pensar, portanto, não apenas na mobilidade textual, mas também nos deslocamentos dos poetas. Como diz Zumthor, "o texto se move", e nesse movimento pode ser detectado o processo de elaboração, quando é modificado por diversos fatores, por exemplo, a ocasião, a memória involuntária, a citação intencional que leva o autor a recorrer a um patrimônio literário comum para realizar uma composição e, depois, segundo as circunstâncias, adequação a um evento social que reelabora o trabalho anterior[101].

O trecho citado em pígrafe, do filme *Matrix*, tem evidentemente uma conotação pessimista e negativa – basta lembrar que quem fala é a máquina que aprisionou Morpheus, o chefe dos humanos rebeldes – mas serve como ponto de partida apropriado para a exposição da forma de expansão das informações acima citada, de certo modo irrefreável, alastrando-se até ocupar todos os espaços, até conquistar todos os cantos e redutos, numa proliferação cuja rapidez e disseminação a tornam uma poderosa força multiplicadora. No filme citado, a *matrix* é o mundo padrão, gerado pelo programa das máquinas. Nessa projeção, os seres humanos, na condição de fornecedores de energia para as máquinas dominadoras, existem apenas como individualidades, um coletivo sem colaboração. Vegetam, cada um na sua bolha, sem consciência da sua condição miserável, submetidos aos jogos de um poderoso *software* que lhes fornece os comandos de uma vida onírica. Já na resistência, o movimento que luta pela liberdade dos escravizados, e que é vivida no nível da realidade, a forma de organização se baseia num conjunto que, entretanto, preserva as singularidades dos componentes. O movimento fora da *matrix* se caracteriza por ações que se processam em colaboração, e é fundamentado na troca de informações.

No "mundo real" deve-se lembrar a presença positiva (bem diferente, portanto, da do filme) das máquinas, que, ao se tornarem cada vez mais comuns e relativamente baratas,

---

[101] Cf. ZUMTHOR *apud* LA REGINA, Silvia. Gregório de Matos e la *mouvance*. *Merope*. Anno XI, n. 27, maggio 1999. p. 139-146.

facilitam a interação dos seres humanos, do mundo do trabalho e da vida social. Esse padrão polifônico e mais acessível, tão em consonância com as novas formas de vida, apresenta-se como nova artéria comunicativa, aliás um sistema de pequenas veias espalhadas, como capilares a cobrirem os espaços, traçados que congregam um novo movimento, o da multidão que, apesar de proliferar de forma monstruosa, não produz o caos na sociedade, nem reproduz o descontrole de um vírus, mas o seu trabalho gera a energia do *comum* – que constitui um acervo de conhecimentos e atuações a serem compartilhados coletivamente – representando uma alternativa mais democrática sobre a qual se poderão assentar as bases da convivência humana, diante da consolidação da política do império[102].

A formulação proposta para a leitura das transformações nas relações sociais, de trabalho e na forma de se lidar com a arte – e todas as questões relativas ao *copyright* que delas decorrem – verificadas com a revolução digital, parte do conceito de multidão cuja formulação se iniciou no parágrafo acima[103]. A atuação desse poder político múltiplo e global acabou por produzir também novos circuitos integrativos de cooperação que se espalham entre os países, construindo um rastro que, apesar de englobar todas as diferenças, faz emergir desse coletivo os seus pontos comuns que permitem a comunicação e a possibilidade de ações conjuntas. Esse movimento é conceituado como multidão, podendo ser percebido enquanto

---

[102] Aproveita-se o substancial teórico da formulação de um novo modelo de organização política mundial que se formou a partir da ascensão de um poder em rede, cujos pontos nodais são, basicamente, Estados-nações dominantes; instituições supranacionais e grandes corporações capitalistas, estabelecendo uma nova forma de soberania, em substituição à soberania Estado-nação: o Império, que não se confunde com o conceito de imperialismo. Essa nova forma de soberania difunde no mundo a sua rede de hierarquias que mantém a ordem através de sistemas de controle e de permanente conflito. É um modo de gestão política descentralizada e sem limites, o que facilita as intervenções nas políticas locais, antes vedadas pelo princípio da soberania nacional, em nome da proteção à paz. O império se constitui como uma nova forma de poder que, em âmbito econômico, substitui o modo de produção fordista, mecânico e em série, por uma economia biopolítica, envolvendo a vida social e seus valores integrativos, comunicacionais e afetivos, que são mobilizados pelo trabalho imaterial, tendência mais forte e, por isso, percebida como hegemônica nos setores produtivos. Cf. HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Impero*: Il novo ordine della globalizzazione. Traduzione dall'inglese di Alessandro Pandolfi. 4. Ed. Milano: BUR, 2007.

[103] HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão*: guerra e democracia na era do império. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005.

rede – aberta e em propagação – e apresentando-se como possibilidade de resistência, minando as formas de controle desse novo sistema.

Entender o significado de multidão requer uma comparação com o conceito de pelo menos outros dois sujeitos sociais, também de âmbito coletivo, mas de naturezas muito diversas: massas e povo. A massa é, certamente, plural, constituída de muitas espécies, mas não é possível dizer que se compõe de diferentes sujeitos sociais, porque ela se caracteriza pela indiferenciação, já que as diversidades desaparecem numa espécie de borrão. As massas se movimentam em uniformidade, e só se movimentam porque formam um conjunto homogêneo, uma constância. A multidão, ao contrário, é multicor como um arco-íris, variável, preserva as diferenças internas, mas produz um efeito de integração baseado na comunicação que a leva à ação em comum. O povo, ao contrário, afirma-se como uma conceituação que classifica um ente unido por uma identidade que aglomera a população, em oposição ao aspecto fraturado da multidão que, por sua vez, conserva as diversidades e não se transforma numa coisa só. A multidão é plural, mas considera os seus componentes em suas singularidades, sendo esse coletivo de relações que abarcam vários níveis da vida: sociais, afetivos, políticos e econômicos, abrangendo também as integrações pessoais e o mundo do trabalho, transformado consideravelmente pelas alterações nos modos de produção que passaram de um esquema fordista, mecânico para um sistema baseado na produção de comunicação e de relações. Se a multidão não se faz pela unidade nem pela uniformidade, mas trabalha com as diferenças internas, deve encontrar um meio de estabelecer *o comum*, esse fator que lhe permite a conexão e possibilita a ação conjunta e colaborativa, e que está presente nas novas formas de trabalho, predominantemente geridas pela informação e sua transmissão a outros indivíduos conectados na rede de produção[104]. Assim, a nova ordem

---

[104] È importante entender que essa noção de comum é uma escolha dos autores que visa a evitar o plural, *the commons*, porque esta expressão remete à modos de gestão pré-capitalista, posteriormente destruídos pela consolidação da propriedade privada. O termo o comum está mais vinculado ao seu conteúdo filosófico e se

funciona de modo a se utilizar de conhecimentos comuns, produzidos por outros, criando, por sua vez, com o seu esforço laborativo, novos conhecimentos a serem explorados e que funcionam como patrimônio coletivo. Este sistema é inerente às atividades profissionais que lidam com afetos, emoções, ideias, informação, relações. Todo tipo de trabalho conhecido como imaterial é concebido como produção biopolítica que expande o *comum*, formando esse acervo coletivo que fundamenta a possibilidades de constituição da democracia.

Esse padrão de construção coletiva, o trabalho da multidão, parece ser o ponto de maturação da mudança política e econômica – com reflexos sociais que se desenvolveram do ponto de vista relacional – do modelo de gestão adotado pela política imperial. Entretanto, não se pode deixar de pensar na importância, no campo das ideias, das alternativas filosóficas e teóricas que foram implementadas na cultura depois dos anos de 1960, e seus êxitos na propagação dos grandes movimentos libertários e contestatórios. O entendimento do texto como *locus* de diálogo e articulação de vários discursos, de várias diferenças, parece engendrar também esse conteúdo plural e comum, presente nas relações travadas no seio da multidão. Serve de modelo para ambas as situações o tecido, a intrincada rede de vozes que se interceptam e produzem significados novos, ampliando-se no mundo da cultura. O aproveitamento dos conhecimentos produzidos anteriormente, este acervo comum, funciona como mola propulsora para novos desafios, fazendo frente ao capital global. Assim como na literatura não há nada que possa ser criado do nada, pois todo texto tem atrás de si uma rede de referências e antecedentes, não surgindo unicamente da inteligência autônoma e individual do artista, também os avanços tecnológicos se apoiam sempre na inteligência social. Então, como demarcar um achado, estético ou científico, novo, sem o confundir com original?[105] E

propõe como um novo modo de desenvolvimento. Cf. HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão*: guerra e democracia na era do império. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 14.

[105] A ideia de original, por vezes, intercepta o mito da origem absoluta, segundo o qual o que vem depois toma por empréstimo o que vem antes, para ganhar sentido. Tal assertiva não engloba toda a questão, pois se o que dá prosseguimento não revela o sentido, a iluminação verdadeira, apresenta, entretanto, outro sentido para o que lhe antecedeu. A literatura estimula tal reflexão: escreve-se numa cadeia de continuidade, de forma que a todos os

mais, uma vez perdida essa ingenuidade, como lidar com a propriedade intelectual? O percurso investigativo desta tese acerca da obra de Ana Miranda e da sua recepção pelos críticos conduziu a reflexão para essa problemática atual e de grande importância para o desenvolvimento científico, para a difusão do conhecimento e para a democratização do acesso à informação. Nesse sentido, o mapeamento das ações desse corpo social, cujas ações podem servir de modelo para se pensar uma forma de resistência à política imperial, e uma alternativa para a promoção de relações mais democráticas no campo cultural, econômico e político, ajuda a entender essa força viva, "a revolução pós-moderna da multidão"[106].

Com efeito, se na modernidade é o conceito de povo que define a categoria política e social do Estado, ficando o conceito de multidão teoricamente preterido, atualmente, quando as teorias da modernidade perderam espaço, por não alcançarem as rápidas transformações que se verificam em amplos setores da vida humana, o conceito de multidão assume uma força significativa. Se antes foi desprezado, percebido como perigosamente plural para a unidade política que se formava com os estados nacionais, agora pode simbolizar uma forma de resistência à força global. Para Thomas Hobbes (1588-1679), a prevalência organizativa da multidão determinaria caos social e político capaz de favorecer, por exemplo, a guerra civil, incompatível com a existência do Estado. A multidão é entendida pelo filósofo inglês como um estágio que precede a instituição do corpo político, que atenta contra a unidade, favorece a desobediência e não possui a capacidade de estabelecer pactos sociais estáveis dos quais resultem a formação de uma personalidade jurídica, símbolo da atribuição

---

escritores falta esta originalidade, porque assim como ninguém pensa sozinho, também não se escreve sozinho, como não se nasce do nada, atrás de cada um de nós existem todas as vidas que atravessaram os tempos nos quais deixaram inscritas as suas experiências. O texto autêntico, novo, se faz pela adequação de um fragmento do passado a uma obra do presente. Criar é sempre sobrepor uma nova escrita a uma antiga, como no palimpsesto medieval. "Assim, a cópia mais servil deságua na imitação ousada. Dom Quixote plagia os romances de cavalaria e os funde para a história. Ao contrário, para imitar de verdade, é preciso às vezes uma dose de distanciamento muito forte. Assim, Proust se felicitava por ter introduzido o adjetivo "aberrante" no seu pastiche de Renan, enquanto Renan nunca o teria empregado; e precisamente porque o achava "extremamente Renan" é que Proust o introduzia. "Se o encontrasse em sua obra, diminuiria a minha satisfação de tê-lo inventado". SCHNEIDER, Michel. *Ladrão de palavras*. Tradução Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. p. 133-134.

[106] HARDT; NEGRI. *Multidão*. cit. p.17.

de poderes políticos conferidos por uma unidade socialmente organizada – povo – ao seu representante[107]. No entanto, o conceito de multidão surge diante das configurações do mundo contemporâneo, e desafia a pretensa ingovernabilidade de seu caráter múltiplo, por sua capacidade de agir em comum, num movimento de auto-gestão.

Essa reflexão sobre a contraposição do conceito de povo e multidão quer apenas contextualizar que a ascensão do primeiro conceito constitui-se como a própria entranha da formação do Estado moderno, necessidade política que nasce da força da burguesia como classe atuante e poderosa. Um Estado forte e um comando para as atividades comerciais surgiu como demanda de desenvolvimento diante das transformações que se vinham operando desde a Idade Média. No mundo das vultosas transações econômicas, as demandas de regulamentação e proteção à propriedade privada dão origem ao Estado centralizador, cujo arcabouço encontra respaldo no pensamento liberal que lhe dá os fundamentos[108]. Assim é que se entrevêem os antecedentes da privatização da propriedade, e se faz referência às batalhas travadas no âmbito do comércio de livros, mormente na Inglaterra e na França, que originaram os institutos do *copyright* e do direito de autor.

Se na Antiguidade e na Idade Média vigorava o regime da circulação de textos, o século XVII marcou o fim desse padrão, ao menos nos lugares onde o capitalismo já estava mais conformado, o que explica (para além do fato de o pacto colonial não permitir tipografias) que durante o barroco brasileiro, conforme se disse no segundo capítulo – a propósito das acusações de falta de originalidade do poeta Gregório de Matos e não raras acusações de plágio, problemática que acabou incidindo também no primeiro romance de Ana

---

[107] HOBBES, Thomas. *De cive*. *Apud* VIRNO, Paolo. *Grammatica della moltitudine*: per una analisi delle forme di vita contemporanee. Roma: DeriveApprodi, 2003. p. 09-12.

[108] Evidentemente, esse processo, a passagem do mundo medieval ao mundo moderno, não se dá de forma uniforme e coesa, nem cronológica nem geograficamente. Nesse sentido, os países de tradição protestante lideraram essa transformação, ao passo que em países católicos essa transição enfrentou maiores entraves. De forma que a modernidade, periodicizada didaticamente, não corresponde, em muitos países, à sua mentalidade e à sua organização política.

Miranda – a movência dava a tônica ao processo de difusão do conhecimento, pelo menos no que diz respeito à poesia.

O movimento da multidão se percebe em vários âmbitos da vida, mas o que interessa aqui avaliar é de que maneira esse conceito é mais visível e palpável. Parece plausível escolher, então, as relações produtivas: "O conceito de multidão repousa na tese de que não existe uma prioridade política entre as formas de trabalho: todas as formas de trabalho hoje em dia são socialmente produtivas, produzem em comum e também compartilham um potencial de resistir à dominação do capital"[109]. Tal assertiva parte da definição contrastiva entre multidão e classe operária, visando melhor delinear e definir o trabalho imaterial[110]. Já se disse que no final do século XX o trabalho industrial perdeu parte da sua importância, em razão da tendência maior, medida muito mais pelos aspectos qualitativos do que quantitativos, ao trabalho imaterial, que é aquele que produz informação, ideias, imagens, etc. O trabalho está sendo modificado, e as relações de trabalho passam de um padrão chamado de modernização econômica, baseado em modo de produção fordista que se traduz em economias de grande escala, para a produção pós-fordista, assentada em esquemas mais flexíveis e em menor escala. Na prática, há uma tendência para que os sistemas produtivos substituam relações monolíticas e vetoriais dos processos industriais, por relações que se constituem em redes, de modo que a informação, a comunicação e a cooperação entre os sujeitos sociais se tornam essenciais ao mundo do trabalho. A consequência clara é que se estabelecem novas formas de exploração que já não podem ser mensuradas em termos de mais-valia, ou seja, na base do tempo de trabalho, mas pela captura

---

[109] HARDT; NEGRI. *Multidão.* cit. p 147.

[110] O conceito de multidão é abordado inicialmente a partir da sua composição: todos os que trabalham e estão submetidos ao capital, abrangendo também aqueles que o refutam. Nesse sentido, a definição diverge bastante do de classe operária, ao menos na acepção em que foi usado o termo no século XIX e XX, quer dizer, de modo restrito e pleno de exclusões. Uma ideia mais limitada de classe operária a definiria como trabalho industrial; Uma ideia mais abrangente inclui nesse grupo todos os trabalhadores assalariados e aí se excluem as categorias não assalariadas. De qualquer forma, a classe operária era considerada a mais importante, a mais produtiva, a mais vinculada, antes, a mais sujeita ao capital e, por isso mesmo, a mais preparada para reagir aos seus desmandos. O conceito de multidão insere como pertencentes às classes trabalhadoras todos os que produzem sob o regime do capital. Cf. HARDT; NEGRI. *Multidão*.cit. p 148.

do valor produzido pelo trabalho em cooperação, cada vez mais frequente, em razão da sua circulação nas redes, tornado o modelo social mais difundido, encontrável em diversas organizações: profissionais, comunitárias, comerciais, comunicacionais, linguísticas e até mesmo para as relações pessoais. A rede é hoje uma forma de se entender o mundo e de nele interagir, mas é, sobretudo, o paradigma das integrações e cooperações determinado pela produção imaterial[111].

Essa nova disposição do trabalho convida a repensar as formas de regulamentação da propriedade intelectual. A sua condição intrinsecamente imaterial identifica o esforço do intelecto como produção cooperativa e sustentada no acervo de ideias que é patrimônio comum. Destituído da condição de fraude, o ato de copiar, como ponto de partida para uma elaboração, parece hoje prática mais ou menos aceita na produção de conhecimento, arte, linguagens, comunicações, projetos, enfim, tudo que se defina na esfera da imaterialidade, dos afetos, das emoções[112]. Contestada a condenação de roubo, ou melhor, de furto de ideias, tal como tradicionalmente se entendia a questão, nos mais variados campos – na teoria literária, no âmbito jurídico, onde se vem procurando soluções mais justas, no pensamento filosófico contemporâneo e até mesmo em reflexões mais sociológicas – se entende o paradigma da produção imaterial como trabalho conectado, pois ninguém pensa sozinho, nem inventa sobre o nada[113]. Toda criação se realiza em cadeia, em continuidade com os conhecimentos do

---

[111] HARDT; NEGRI. *Multidão*. cit. p. 156-157.

[112] Esse entendimento da cópia como algo absolutamente normal tem de tal modo se difundido nas práticas sociais que, entre jovens em idade escolar, ou mesmo entre alunos de curso superior, são freqüentes os trabalhos, muitos de conclusão de curso, integralmente copiados. Existem inúmeras publicações abordando a questão, entre as quais estas: BURANEN, Lise, MEYERS ROY, Alice. *Perspectives in plagiarism and intellectual property in postmodern world*. Albany: Suny Press, 1999; MOORE EDWARD, Rebecca. *Standing in the shadow of giants*: plagiarists, authors, collaborators. Santa Barbara: ABC-CLIO, 1999; ANDERSON, Judy. *Plagiarism, copyright, violation and other thefts of intellectual property*: an annotated bibliography with a lengthy introduction. Jefferson, NC: McFarland, 1998. MARSH, Bill. *Plagiarism. Alchemy and Remedy in HIgher Education*. Albany: State University of New York Press, 2007.

[113] Com referência à percepção da necessidade de instrumental jurídico mais adequado às necessidades sociais e sensibilizado pelas novas configurações produtivas evidenciadas pela tecnologia digital, pode-se mencionar o anteprojeto de alteração da Lei 9.610, de 19/02/1998, que regula a matéria. A propósito desse anteprojeto, o Ministério da Cultura está promovendo uma consulta pública entre meados de julho até o fim do mês de agosto de 2010, buscando colher sugestões e chamar a atenção da sociedade para a necessidade de mudança de alguns pontos desse diploma legal. Segundo Rafael Oliveira, coordenador geral de difusão e direitos autorais do

passado e com as ideias do presente. É, portanto, uma produção biopolítica que “é incomensurável, pois não pode ser quantificada em unidades fixas de tempo, e, por outro lado, sempre excessiva no que diz respeito ao valor que o capital pode dela extrair, pois o capital não pode nunca capturar toda a vida.[114]” O que significa dizer que a produção imaterial, por sua própria condição, constroi redes de cooperação e de comunicação que se constituem dentro do trabalho, como um elemento interno, sendo, por isso, externas ao capital e, no entanto, cotidianamente expropriadas.

Já se observou que a constituição do Estado moderno se assentava em um forte aparato jurídico visando, sobretudo, a defesa dos interesses do capital, dando um especial amparo à propriedade privada, e não era outra a missão do Estado forte, instituído pelo movimento de ascensão burguesa. Assim é que, no curso das transformações dos meios de produção, a ascensão do modelo imaterial conduz ao problema da propriedade imaterial, nos tempos atuais em franca propagação. Se a proteção à propriedade material – móvel e imóvel – sempre demandou meios de controle de polícia, para o produto imaterial essa ação protetiva torna-se ainda mais delicada.

Diante da complexidade da situação gerada pelas facilidades da tecnologia digital, é necessária a modernização do instrumento legal que regula a matéria autoral, de forma a contemplar não apenas os interesses das editoras, das indústrias fonográficas e cinematográfica e das grandes distribuidoras de produtos culturais, mas também para atender aos interesses da sociedade e dos consumidores no que se refere à democratização dos acessos

---

Ministério da Cultura, as sugestões serão compiladas, analisadas e avaliadas por especialistas que elaborarão um projeto que contemple a amplitude de interesses em jogo, apresentando-o ao Congresso Nacional. Em tempos de pirataria tão difundida, segundo Rafael Oliveira, a importância de se pensar uma legislação adequada aos novos tempos e ao novo ambiente digital é garantir que se preserve e se dê segurança jurídica para quem investe no ambiente digital e, ao mesmo tempo, deixar claros aqueles que são os usos justos das obras, tirando daí o que não é justo e que precisa ser fiscalizado e não pode ocorrer sem autorização do autor. Ainda segundo Oliveira, é possível resolver o impasse entre a proteção da propriedade intelectual, dos direitos autorais e a democratização dos acessos à cultura, no momento em que se dá ao autor maior poder de controle da sua obra, garantindo que ela possa estar mais disponível no mercado e ao alcance da sociedade. Ao mesmo tempo, a lei quer proteger os “usos justos”, que não causam prejuízos ao autor.< http://www.cultura.gov.br/site/2010/07/29/consulta-publica-sobre-direitos-autorais-e-prorrogada/> Acessado em 24/08/2010.

[114] HARDT; NEGRI. *Multidão.* cit. p. 195.

à cultura e ao conhecimento. Assim, a proposta do Ministério da Cultura de alteração à Lei 9.610/98 prevê que "a proteção dos direitos autorais deve ser aplicada em harmonia com os princípios e normas relativos à livre iniciativa, à defesa da concorrência e à defesa dos consumidores"[115]. O ministro da Cultura assevera ainda que, "a harmonização de todo o sistema interessa ao autor, pois quanto mais consumidores, mais investidores e mais arrecadação para os artistas. Nenhum lado pode sair perdendo, senão o mercado não incorpora o modelo"[116].

Exatamente por essas condições inerentes ao produto imaterial, existe a facilidade de reprodução que, por sua vez, não representa perigo ao conteúdo do objeto ou de um sistema de relações qualquer, mas desfaz o seu caráter de coisa privada. Nesse caso, não se pode falar em roubo, pois nada é fisicamente retirado. O problema é que essa capacidade de multiplicação contraria um princípio fundamental da propriedade, o da escassez, princípio que torna difícil a acessibilidade aos bens da vida que existem sempre em quantidades limitadas. A possibilidade de reprodução transgride essa lógica, pois, por meio da reprodução, muitos podem ser proprietários. Defende-se o acesso aos benefícios dessa reprodutibilidade, e basicamente o acesso aos conteúdos, porque o bem, a informação ou a ideia se produz a partir dos padrões coletivos do comum[117].

---

[115] <http://www.cultura.gov.br/site/2010/08/25/reforma-lda/>

[116] Ibidem.

[117] Ver nota 64. Diante da impossibilidade de impedir o movimento de condivisão dos produtos culturais, a pressão das empresas detentoras dos meios de reprodução se consubstanciou em promover a ampliação do tempo de proteção legal sobre uma obra e, ao mesmo tempo, impor restrições cada vez mais severas, imputando aos seus descumprimentos penas legais que só foram revogadas pela Lei nº 10.695, de 1º de julho de 2003, que alterou dispositivos do Código Penal e do Código de Processo Penal referentes ao crime de violação de direito autoral, permanecendo, entretanto, a cópia não autorizada como ilícito civil. Assim sendo, um dos pontos mais polêmicos da reforma da Lei 9610/98, e que interessa mais de perto às atividades das universidades, diz respeito ao art. 46, II, com a seguinte redação: "Não constitui ofensa aos direitos autorais a reprodução, em um só exemplar de pequenos trechos, para uso privado do copista, desde que feita por este, sem intuito de lucro;" Curiosamente, a lei não estabelece que percentual da obra ou qual o número de páginas corresponderia a "pequeno trecho". Então, a pergunta mais óbvia é: por que o texto da lei se omitiu em relação a aspecto tão importante? Dra. Eliane Yachouh Abrão, durante o evento "Pirataria" e acesso ao conhecimento: a questão das cópias destinadas ao ensino, promovido pela Comissão Especial de Propriedade Imaterial da OAB-SP que preside, realizado em 20 de abril de 2005, esclareceu que a realização do debate teve como causa os efeitos criados pelas notícias publicadas na imprensa que tratavam as cópias de trechos de livros nas universidades como atos de pirataria, e por isso tais atividades estariam sendo alvo de ações repressivas por parte da ADBR

Isso não quer dizer que os direitos do autor devem ser postos de lado, mas que se deve encontrar um equilíbrio entre os vários aspectos envolvidos: a necessidade de acesso às informações e ao conhecimento, parte importante do processo educativo e fundamental para se promover uma política pública que estimule a pesquisa e a criatividade, vetores que promovem o desenvolvimento do País; a proteção aos direitos dos autores e o incentivo à livre iniciativa. Nesse sentido, a revisão da lei parece uma tentativa para se encontrar soluções mais adequadas à realidade do País, à realidade financeira dos estudantes e, de certa forma, gerir de modo mais equitativo o mercado da produção cultural[118]. Não parece condizente com o interesse público de democratização de acesso aos conteúdos a proibição de copiar, por

---

(Associação Brasileira de Direitos Reprográficos). Esclarecendo haver um equívoco nas notícias veiculadas, a Dra. Eliane Abrão redarguiu que a lei de Direitos Autorais em vigor permite a cópia de pequenas partes e que o direito de autor objetiva estimular a criação intelectual. Ainda no mesmo debate a Dra. Sonia Maria D'Elboux, sobre o supracitado inciso II, do art. 46, estranhou o motivo de tanta polêmica, para depois adivinhá-lo: o motivo é que a expressão "pequenos trechos" significou uma mudança muito importante na vida dos estudantes que, antes da lei, podiam copiar integralmente um livro, desde que, para uso privado, conforme permitia o art. 666 do Código Civil de 1916, e pelo inciso II, do art. 49 da Lei 5.988/73. A advogada conclui que até meados de junho de 1998, quando entrou em vigor a lei atual, referente aos direitos de autor, os estudantes podiam copiar os livros integralmente, o que fez com que acabassem perdendo o hábito de comprar livros. A tal argumento, aduz razões mercadológicas – o preço do livro que aumenta à proporção que diminuem as aquisições. Sobre a lacuna da lei, a advogada dá uma ótima lição de manuseio das fontes jurídicas e, com sólida noção de equidade, diz que o bom senso deve conduzir a interpretação da "expressão pequenos trechos", propondo que se pense o assunto nos seguintes termos: um total de 70 páginas copiadas em um livro de 500 equivaleria à expressão da lei, entretanto copiar 650 páginas de uma obra que totaliza 700 não. Cf. ABRÃO. Eliane Yachouh. Debate "Pirataria" e acesso ao conhecimento: a questão das cópias destinadas ao ensino. In: *Propriedade imaterial: direitos autorais, propriedade industrial e bens de personalidade.* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006. p. 291-306. A problemática da dificuldade de um país em desenvolvimento, onde os livros sempre foram muito caros, fica reduzida a uma matemática elementar. Se a Lei 5.988/73 permitia a cópia de livros, porque a nova lei tornou a xerox ilegal? Parece claro que de 1973 para cá os meios de reprodução se tornaram mais acessíveis, razão pela qual a escassez da oferta da mercadoria já não pode mais ser artificialmente produzida pela indústria cultural, de forma a impor os seus preços ao mercado. Diante disso, se o argumento da lei em vigor, para impedir a cópia, é o desrespeito ao direito do autor (deve-se ter em conta que tal direito tem, como já se disse um conteúdo pessoal – intransferível – e outro patrimonial, passível de negociação que, mediante contrato juridicamente válido se transforma em direito de exploração comercial da criação autoral) flagrado nos atos de xerox, porque em 1973, quando era difícil e cara a reprodução, a lei permitia? O objeto da proteção legal não parece ser o interesse do autor, mas sim a manutenção do monopólio de reprodução e os lucros das editoras e casas discográficas.

[118] Não parece equitativo o fato de nos contratos padrão a percepção de *royalties* - pagamento de um valor financeiro ao titular de uma propriedade intelectual, com o fulcro de desfrutar do bem para fins comerciais, e vinculado à quantidade de exemplares vendidos - girar em torno (isso quer dizer que os valores dependem dos termos do contrato, não sendo fixados por lei) de 7% sobre as primeiras 5000 cópias, 8% sobre um número de exemplares entre 5001 a 10.000 cópias e 10% para além de 10.000 cópias vendidas. Um outro aspecto em que se visualiza perfeitamente a injusta remuneração do autor no mercado editorial é o fato de metade do montante que pertence ao editor ser gasto com a distribuição do livro. Nesse sentido, o *e-book*, o livro eletrônico, pode ser uma solução, pois dispensa essa intermediação final. Um outro flagrante de cláusula leonina que muitas vezes figura na relação entre editores e autores, se refere ao fato de que em contratos padrão às vezes se apresentam somas vergonhosas para a venda dos direitos do livro para adaptação cinematográfica ou tradução: em alguns em alguns casos o autor recebe apenas 50 ou mesmo 30%. Cf. "L'autore, questo sconosciuto", <http://scrittoriincausa.splinder.com/post/22922604 > Acessado 24/08/2010.

exemplo, um livro que não se encontra disponível para compra[119]. A esse propósito, suscita-se um outro ponto da lei a ser reformulado, o que se refere à questão da licença não voluntária. Segundo o jurista e professor de Direitos Autorais da PUC-RJ, Denis Barbosa, tal alteração visa a sanar o problema da contradição de interesses que se materializa na atitude de não levar uma obra ao público, o que cerceia o direito de acesso à informação, amparado pelo inc. XIV do art. 5º da Constituição Federal, contrariando também o seu art. 205, que garante o direito à educação e, por fim, atentando, contra o inc. II do art. 206 da lei máxima do país, que se refere à liberdade de aprender, ensinar, pesquisar e divulgar o pensamento. Esse choque de objetivos, segundo Barbosa, dificilmente se dá "entre o autor e a sociedade. É sempre com o titular – o editor – que resolve não publicar mais porque, pelo interesse dele, o retorno não foi bom. Ou, então, terceiros que compraram a obra ou a receberam de herança e preferem não dar acesso público à obra, por interesses meramente monetários"[120]. Um outro aspecto que importa levantar é o do alto preço do livro praticado no Brasil, ao qual se soma o das poucas edições de bolso disponíveis. O problema não parece ser unicamente uma lógica do mercado que se resume em quanto menor o consumo, maior o preço. Por isso torna-se essencial a revisão da Lei 9.610/98, sobretudo se se pensa na estrutura produtiva pós-moderna, intrinsecamente vinculada à imaterialidade, na qual a riqueza não é mais medida em termos de

---

[119] Sobre essa proposta de alteração da LDA, um aspecto positivo é a regularização das cópias de livros nas universidades, mediante remuneração do autor. O novo texto traz um dispositivo que incentiva os autores e as editoras a disponibilizarem suas obras para reprodução por serviços reprográficos comerciais, como as copiadoras das universidades: haverá um capitulo inteiro (o de número IX) sobre a reprografia, e nele constará a exigência do licenciamento das obras para a cópia, com a garantia do pagamento de uma retribuição a autores e editores. A proposta é que autores e editores, reunidos em associações de gestão coletiva, se responsabilizem por receber o valor relativo ao serviço. Os autores receberão pelo menos metade do valor correspondente. O modelo, segundo Samuel Barrichello, coordenador-geral de regulação em direitos autorais do Ministério da Cultura, é adotado em muitos países, e não aumenta demasiadamente o valor da cópia. Espera-se que, no projeto a ser votado no Congresso Nacional, venham estipulados os valores exatos, em termos de percentuais definidos, de forma a não se repetir outra legislação lacunosa que, criando dúvidas quanto à sua interpretação, poderia não funcionar. A proposta prevê, ainda, supervisão estatal sobre as entidades que arrecadam direitos autorais. O Brasil é, dentre os 19 países da América Latina, o único em que não há regulação da atividade de gestão coletiva de direitos autorais. Cf. "Novo texto da LDA propõe regularizar cópia de livros nas universidades e remunerar o autor".< http://www.cultura.gov.br/consultadireitoautoral/?pid=2694>. Acessado em 20/10/2010.

[120] Reforma da LDA. <http://www.cultura.gov.br/site/2010/08/25/reforma-lda>

bens fabricados, mas na quantidade de informação e tecnologia desenvolvida[121]. Perquirindo um pouco mais o problema, aduz-se ao fato de que o segmento editorial, especificamente se faz referência ao das editoras de livros técnicos e científicos, é beneficiado com incentivos públicos, seja por meio de investimentos, sob a forma de recurso financeiro, seja através de isenção de tributos, conforme informações abaixo:

> Desde os anos 1960, a indústria do livro, assim como toda a imprensa, recebe subsídios públicos na forma de não incidência de impostos. Essa prática está enraizada, por um lado, no entendimento liberal de que o debate público deve ser fomentado e os produtos da imprensa barateados e, por outro, no entendimento de que o Estado não deve intervir na atividade da imprensa. Na constituição de 1988, essa concepção foi introduzida no artigo 150.[...] A partir de 2004, a essa imunidade se somou a não incidência nas contribuições de PIS/PASEP e COFINS, conforme se lê na redação da Lei nº 10.865.

Diante de toda essa argumentação não se pode mais entender a propriedade intelectual, pelo menos nos moldes segundo os quais atualmente se organizam o instituto e, sobretudo as práticas dele decorrentes. Tal configuração se consubstancia como ideologia, como um arcabouço jurídico conformado em torno de um modelo de exploração capitalista, cuja sustentação demandou a representação da ideia do autor como gênio criador original, característica que naturalmente lhe conferia o estatuto de proprietário. Parece clara a associação entre o poder constituído, sob a forma de Estado de direito, e os detentores dos meios de produção. A indústria cultural que se desenvolveu a partir de Gutenberg se dedicava basicamente à reprodução de livros, campo de atuação que foi ampliado com o primeiro surto tecnológico no final do século XIX, quando se tornaram possíveis a reprodução e a

---

[121] Assim, a referida reforma tem por metas principais: ampliar e assegurar efetivo estímulo e proteção aos autores e às suas criações; promover o equilíbrio de direitos entre todos envolvidos; ampliar e democratizar o acesso da população aos bens e serviços culturais; sintonizar a legislação com os novos paradigmas estabelecidos pelo ambiente digital; e viabilizar a atuação do Estado na formulação de políticas públicas de promoção, supervisão, regulação e defesa dos interesses da sociedade e do País no âmbito interno e nos fóruns internacionais. A ideia è de que o Estado assuma o papel de mediador de uma questão tão estratégica para o desenvolvimento. Cf. Os Direitos autorais em debate – a posição do Ministério da Cultura. <http://www.culturalivre.org.br/index.php?option=com_content&task=view&id=344&Itemid=40> Acessado em 25/08/2010.

distribuição musical pela invenção do fonógrafo de Edison. Pela primeira vez ao logo da história humana e da sua relação com a cultura, se pode presenciar uma execução musical sem a presença do artista, autor ou musicista. Codificaram-se as obras musicais que assim eram reproduzidas a um custo menor: as pessoas poderiam ter acesso às músicas, às óperas e canções, de acordo com a sua vontade. A reação dos músicos foi imediata, porque eles entendiam que a música mecânica era uma cópia das suas obras. No entanto, a maior parte das interpretações dos tribunais, baseadas no *Copyright Act*, discordavam desse entendimento, pois as reproduções mecânicas não se confundiam com as cópias proibidas pela lei[122].

Lawrence Lessig, o fundador do movimento *Creative Commons*, explica em *Remix* (não licenciado ainda como *creative commons*, apenas sob *copyright*) – seu quarto livro, uma sequência na qual tenta dar conta das rápidas transformações das relações humanas com a cultura, diante da revolução digital e das novas possibilidades de acesso aos bens imateriais disponibilizados pela difusão da internet – como o advento do piano mecânico e do fonógrafo, bem como das outras tecnologias de reprodução sucessivas, formaram um modelo de gestão da indústria cultural que predominou de modo incontestável durante praticamente todo o século XX[123]. Em *The future of ideas*, para o autor citado, *commons* seria o espaço aberto criado pela internet, um lugar físico e real de informações mais imateriais que não pertence à propriedade privada. Segundo Lessig os *commons* naturais englobariam o oceano e

---

[122] Esse primeiro embate entre artistas e detentores de meios de reprodução se dá no ano de 1906, nos Estados Unidos da America. Cf LESSIG, Lawrence. *Remix*: il futuro del copyright (e delle nuove generazioni). Traduzione dall'inglese di Matteo Vegetti. Bologna-Firenze: Etas, settembre, 2009. p. 04.

[123] Lessig é professor de Direito Constitucional da Universidade de Chicago e escreveu também *Code and others laws of cyberspace* (disponível apenas em inglês, sob licença creative commons) ; *The future of ideas*: the fate of the commons in a connected world, (traduzido em vários idiomas, disponível na rede, sob licença *creative commons)*, e *Free culture*: how big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity, (também traduzido em vários idiomas, disponível na internet, sob licença *creative commons)*. O autor fundou oficialmente o movimento *Creative Commons* em 2001, como um projeto sem fins lucrativos que disponibiliza licenças flexíveis para obras intelectuais, garantindo proteção e liberdade para artistas e autores. A proposta é, partindo da idéia de "todos os direitos reservados", do direito autoral tradicional, transformá-la em alguns direitos reservados. Segundo disposto no site <http://www.creativecommons.org.br>, acessado em 24/08/2010, oferecer uma obra sob uma licença *Creative Commons* não significa abrir mão dos seus direitos autorais. Significa oferecer alguns dos seus direitos para qualquer pessoa, mas somente sob determinadas condições. Entretanto, todas as licenças requerem que seja dado crédito ao autor ou licenciante. Cf. <http://creativecommons.org/compatiblelicenses>. Acessado em 25/08/2010.

a atmosfera[124]. Assim, esses acervos de informações protegem a história comum das culturas e abrigam ideias que estimulam os criadores do futuro, mas essa condição de local de livre circulação de idéias, égide sob a qual nasceu a internet, está sendo ameaçada pelas investidas técnicas e legais do capital dirigente da indústria cultural e da informação, a pretexto de proteção da propriedade intelectual como demanda necessária à preservação e incentivo à criatividade para o futuro. Suas ações visam a demarcar esse espaço, restringi-lo, para melhor desfrutá-lo economicamente, impondo uma fiscalização à liberdade de expressão e de criação da multidão de usuários que interagem, trabalham e se integram através desse emaranhado de vozes e de vidas. Assim, expressões como *commons* eletrônico e criativo parecem significar uma proposta de se pensar uma forma de resistência, ante a força dos grandes monopólios que pretendem continuar sua política de lucros insaciáveis. Ademais, o controle dessa, por assim dizer, zona franca do pensamento humano coletivo, poderia significar um retrocesso que espelharia uma situação em que poucos e poderosos dirigentes ditam as regras do jogo. Antonio Negri e Michael Hardt comparam os processos atuais aos do período inicial do desenvolvimento do capitalismo, e alertam para o fato de que a voraz privatização neoliberal poderá gerar uma configuração do momento atual semelhante à do barroco, período que surgiu da crise do Renascimento europeu. Conforme asseveram os autores:

> a lucidez racional e o apaixonado realismo da "nova humanidade" do Renascimento estavam exauridos, e para se expressar – vale dizer, para se comunicar e criar o belo – o barroco teve de recorrer à hipérbole e à deformação. Por trás das transformações de estilo e moda, das mistificações da linguagem e da traição das bases ontológicas do conhecimento, desenrolava-se um drama histórico mais profundo: a crise dos primeiros passos da manufatura, o precipitado declínio da produtividade do trabalho e sobretudo a refeudalização da agricultura a par da definitiva privatização dos *commons*. A feliz era inaugural da burguesia manufatureira e de sua "virtude" reduziu-se, no barroco, à fortuna de poucos... Existe algo de nitidamente barroco e neofeudal nas privatizações de hoje – a privatização de conhecimentos, informação, redes de comunicações, relações afetivas, códigos genéticos, recursos naturais e assim por diante. A crescente

[124] LESSIG. *Il futuro delle idee*. Traduzione dall'inglese di Leonardo Clausi. Milano: Giangiacomo Feltrinelli, 2006. p. 268.

> produtividade biopolítica da multidão está sendo solapada e bloqueada pelos processos da apropriação privada[125].

Para assegurar esse espaço livre e aberto à circulação do conhecimento, muitas propostas estão sendo veiculadas, sob a designação de *copyleft* – como diferenciação do tradicional sistema do *copyright*; o nome dado a essa licença alternativa parece um trocadilho, uma brincadeira com a tradicional forma de demarcação dos direitos de cópia resultantes de uma propriedade intelectual, produzindo uma formulação polissêmica. A parte final da palavra em inglês significa "direito", mas tem também a acepção de "direita". *Left*, em contrapartida, além de se traduzir como esquerda e aproveitar da amplitude de expressão das lutas históricas travadas na modernidade por linhas opostas de pensamento e interesses, tem ainda o sentido de "deixado", comunicando a intenção de algo legado, como herança ou doação, para desfrute de outrem. Assim tem-se as licenças *creative commons* e o *software livre*. Estes novos paradigmas de remuneração do trabalho intelectual surgiram nos Estados Unidos, em 1984, a partir da iniciativa do programador Richard Stallman, com objetivo de criar um sistema operacional para ser livremente distribuído. O seu pioneirismo resultou na formação do *Free Software Foundation* – FSF – Fundação para o *software* livre. Para dar sustentação legal ao projeto, criou-se a GNU – *General Public License* e o GPL – *General Public License*, rompendo assim com o instituto do *copyright*[126]. O *software* livre permite que usuários executem, copiem, estudem, distribuam, modifiquem, de forma a aperfeiçoar o programa. Essa liberdade se concretiza pela possibilidade de executar o programa para qualquer propósito; estudar como o programa funciona para adaptá-lo a necessidades imediatas, e para tal é necessário que se forneça o acesso ao código fonte; faculdade de distribuição das cópias de modo a criar uma rede colaborativa e, por último, a autorização

---

[125] HARDT; NEGRI. *Multidão* cit. p. 242-243.

[126] VIANNA, Túlio Lima. A ideologia da propriedade intelectual: a inconstitucionalidade da tutela penal dos direitos patrimoniais de autor. *Jus Navigandi*, Teresina, ano 10, n. 1174, 18 set. 2006. Disponível em: http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp?id=8932 . Acesso em: 30/08/2010

para aprimorar o *software* e divulgar as melhorias no programa, levando, com isso, os benefícios a todos. Todas essas liberdades (distribuir, estudar, melhorar e redistribuir) ficam, entretanto, atreladas à mesma licença, devendo o programa novo ser distribuído nos termos do GPL. Nessa forma de amparo legal à remuneração do trabalho intelectual estava implícito que este labor por si só, ou melhor, *in natura*, não possui valor de troca, pois não opera com a lógica da escassez. Se uma obra ou programa de computador está licenciada num formato *copyleft* isso não a impede de ser comercializada, desde que sejam mantidas as suas condições de circulação, distribuição e aperfeiçoamento. Parece claro que esse novo modelo afronta os interesses das empresas que exploram os direitos de cópia; desse conflito surgiram leis cada vez mais restritivas, e uma invocação mais e mais veemente à propriedade intelectual, argumento mais forte e mais eficaz em prol da manutenção dos monopólios sobre a distribuição das obras. Não é de se estranhar que nos Estados Unidos, por exemplo, a duração do *copyright* foi estendida onze vezes nos últimos quarenta anos[127]. Ainda assim, esse modo de manipular livremente os conhecimentos e as informações se tem cada vez mais difundido na vida das pessoas, no trabalho e nas relações pessoais, guiadas não só pela velocidade da comunicação, mas pelos intercâmbios e cooperações que se manifestam nos atos quotidianos de receber arquivos, acrescentar algo novo, reenviar ou encaminhar para outros usuários.

Com efeito, ao longo das reflexões propostas por esta tese, tem-se vinculado a cultura da reciclagem a partir de uma leitura histórica, como poética do pós-modernismo, sintomática de uma crise não da história, mas de certas formas de se pensar o processo histórico, através, por exemplo, das grandes narrativas, do progresso... Por outro lado, o pensamento pós-estruturalista propiciou o descentramento e abalou profundamente a noção de originalidade. Agora, porém, propõe-se a questão sob outro viés: o da forma como as pessoas se relacionavam com a cultura e como esse liame se tem alterado com a tecnologia digital e o

---

[127] LOVINK, Geert. *Internet non è il paradiso*: Reti sociali e critica della cibercultura. Traduzione dall'inglese di Marco Deseriis. Milano: Apogeo, 2004. p. 59-60.

ambiente virtual. O ponto chave para se começar a abordar a situação se estabelece com o conceito de multidão que se desenvolveu ao longo deste item. Para além das organizações em rede, favorecidas pelas novas formas de produção ditadas pelo paradigma do trabalho imaterial, é fato incontrovertido que a internet abriga atividades colaborativas, numa mobilização jamais vista, e capaz de colocar em contato bilhões de pessoas, consubstanciando-se como uma biblioteca infinita, nos moldes da Babel borgiana. Então, essa disponibilidade de informação e o acesso aos meios de reprodução estimulam a criação, a difusão, a remixagem. Entretanto, esse movimento sincronizado se vê hoje ameaçado pelas barreiras legais que tentam, cada vez com mais ferocidade, limitar os acessos e os usos, como forma de resguardar os interesses do capital, empenhado em manter os privilégios conquistados ao longo do século XX, com o monopólio da reprodução e distribuição dos bens culturais. Por outro lado, pensando sobre a polêmica protagonizada na imprensa nacional após a publicação de *Boca do Inferno*, não se pode deixar de traçar um paralelo com o papel do crítico, nesse caso, representado por Alcir Pécora. A comunização do discurso sobre Antonio Vieira, de certo modo, ameaça a primazia do crítico em relação ao tema objeto do seu estudo, apropriado então, por uma obra que novamente punha em circulação os textos do pregador jesuíta, um capital simbólico, patrimônio que interessa sobremaneira ao especialista.

Assim, partindo de uma demarcação histórica dos meios de reprodução da cultura, Lessig descreve a relação com os bens artísticos a partir do início dos anos 1900, para depois alcançar as transformações verificadas na passagem do século XX para o XXI. Começa a sua recomposição expondo a impressão dos artistas, em 1906, especificamente com o depoimento de John Philip Sousa, um dos maiores e mais reconhecidos compositores da época, diante da desconcertante facilidade com que os aparelhos conseguiam “substituir” a voz dos artistas e os instrumentos musicais. Sousa protestava contra a pirataria praticada por aquelas máquinas, e contra o vazio cultural que aquela invenção, segundo a sua ótica, poderia provocar na

sociedade. Ele falava especificamente da perda de contato com a arte, e lembrava que antes as pessoas se reuniam, tocavam e cantavam as músicas da moda ou recordavam as antigas, mas a música mecânica havia destruído essas relações muito participativas travadas em torno das tradições do povo, profetizando o fim dos instrumentistas diletantes, eliminados por um processo inexorável. O compositor estava formulando, em suma, o modo como a tecnologia havia provocado sérias mudanças nas formas de o ser humano fruir e de se relacionar com a cultura[128].

Partindo da argumentação de Sousa e, fazendo uma analogia com os níveis de autorização atribuída a um arquivo digital, Lessig define duas formas de culturas: RW e RO (read/write, ler e escrever; read/only, apenas ler, respectivamente). A primeira estaria identificada com métodos de fruição mais participativos, performáticos, integrativos e de muita proximidade com a cultura, os modos dos quais o compositor citado por Lessig era saudoso, aqueles modos de difusão anteriores à reprodução mecânica. O segundo modelo poderia ser associado a uma postura mais contemplativa e distanciada da criatividade amadora. É certo que o século XX se afirmou como o primeiro momento em que a cultura popular adquiriu formas de atuação profissionalizada, o que evidencia muito as distâncias entre as atividades diletantes e profissionais. Pelo sistema no qual se encaixa a cultura RO, a fruição da obra se dá através do ato de consumo: ouvir uma música, ler um livro, assistir a um filme, por exemplo. Uma vez completado o percurso fruitivo, a obra é posta de lado, arquivada em alguma prateleira. No esquema RO os produtos são construídos e executados mediante a ação de várias máquinas que apreendem a informação, a música, as narrativas, os filmes e depois os apreendem em uma mídia. Durante grande parte do século XX, os produtos que disponibilizavam os bens culturais se serviam de uma tecnologia analógica que funcionava com muitas limitações, sobretudo no tocante ao fato de que as cópias feitas pelos

---

[128] LESSIG. *Remix*.cit. p. 08-14.

consumidores eram sempre de qualidade muito inferior ao original e os meios disponíveis para tais operações eram precários e raros. Então, para o fruidor, a reprodução só se dava no segundo nível, o da execução, ficando excluído da elaboração do produto.

A indústria cultural, por sua vez, se beneficiava dessa limitação, e esses aspectos negativos eram a sua própria condição de existência. A característica dessa tecnologia impedia que os consumidores, podendo reproduzir o material distribuído pelas empresas midiáticas, os repassassem a outros fruidores, obstando os altíssimos lucros dessas indústrias. Tudo poderia ser perfeito, mas essas mesmas limitações e deficiências faziam com que as empresas perseguissem sempre novidades, como forma de aprimoramento do sistema e impulso a um consumo cada vez mais voraz. Assim, depois do disco de vinil, vieram a fita cassete e, finalmente, o CD, o mesmo acontecendo com a indústria cinematográfica: do VHS para o DVD. A questão é que esse modo de se relacionar com a cultura, o modelo RO, tanto em relação ao fruidor quanto em relação ao gestor, baseando-se no controle da distribuição de cópias de obras artísticas, de forma a gerar a escassez, começa a perder força e parte dos lucros, com as facilidades de compartilhamento e de reprodução dos bens culturais iniciadas desde a difusão dos meios de reprodução de mídia digital e da internet, que não implicam hoje a perda da qualidade do original.

Um ponto importante dentro desse processo de passagem de uma cultura RO para uma cultura RW é, sem dúvida, a integração jamais vista no mundo virtual, favorecida pelos avanços tecnológicos e ampliação das redes de comunicação. Essas inúmeras conexões criaram uma rede, pensamentos, informações, um canal circulante e veloz, através do qual as ideias transitam de forma irrefreável. O espaço virtual funciona assim como uma espécie de zona franca criativa e participativa que abriga o trabalho da multidão, que, se realizando no espaço coletivo, acabou gerando novas formas de criação baseadas nesse movimento de grupo, de invenção e [re]invenção, de elaboração contínua, difundindo-se sob a forma de

remix, para arte digital, sampling, para a música, e collage, para a pintura e para as artes plásticas. Entretanto, recorrer a esses tecidos artísticos remete às redes de textos, aos infinitos circuitos intertextuais, postos à disposição da escrita quando se quer, por exemplo, responder a uma prova, escrever uma tese ou redigir um requerimento, quando se precisa provar argumentos através das palavras de outros, especialistas que embasam o discurso apresentado. Não seria razoável, portanto, que o aluno de letras, para citar Clarice Lispector, tivesse de pedir autorização aos herdeiros da romancista. Tampouco o seria se um advogado, para escrever uma contestação, tivesse de pedir permissão ao jurista, autor do livro consultado. Confrontando-se esse processo escritural mais ou menos difundido no quotidiano e na vida prática com as modalidades de atuação cultural propiciadas pelos meios digitais, pretende-se estabelecer que a diferença significativa entre a escrita habitual (no mundo do trabalho, quando faz menção à obra técnica ou científica alheia, e até mesmo no âmbito afetivo, pense-se numa carta de amor que cita um poema) e o trabalho de reprodução de um bem imaterial, como música, filmes, romances, etc., é essa: o trabalho das empresas midiáticas tem sido, ao longo do século XX, um trabalho de profissionais, envolvendo empresas, muito capital e uma organização monumental, criando um modelo no qual se fazia necessária autorização e a correlata retribuição pelo uso das ideias, para citar uma obra – texto, música, desenho, pertencente a alguém. O problema é que, estando a tecnologia ao alcance de todos, o público nãos se contenta mais com essa posição passiva, de mero fruidor-consumidor: todos querem criar os seus CDs para ouvir no carro, fazer as suas próprias coletâneas, presentear um amigo com uma produção própria, seja uma seleção de músicas, filmes, textos, desenhos, imagens, seja uma reelaboração artística daquilo que se tem à disposição no mundo virtual para criar uma arte nova, um presente original ou uma recordação delicada para um afeto.

Toda a reflexão contemporânea sobre o compartilhamento e a livre circulação das informações e dos produtos culturais – se verá a razão deste nome tão comercial – parte por

um lado, como é óbvio, da difusão cada vez maior da internet, e por outro da ação dos grupos, antigamente denominados de hackers, que praticam aquela que está sendo chamada de Pop War[129]: justamente grupos, pequenas agremiações de rebeldes tecnológicos para os quais o livre acesso ao conhecimento representa uma plataforma política. Smart Mob, Wardriver, Cypherpunk, Sousveillance são alguns dos nomes das ações cada vez mais frequentes através das quais o conhecimento alastra enormemente seu alcance (com os consequentes perigos de diluição e falta de capacidade de avaliação do conteúdo, perigos que, porém, podem ser evitados) e o acesso a música, filmes e livros torna-se irrefreavelmente livre. Na música, com o processo de *sampling*, a reprodutibilidade e a intertextualidade, a partir da década de 1980, acarretaram novas reflexões e requerem nova legislação sobre o direito autoral e o plágio. Da mesma forma a possibilidade de troca de músicas via internet, o chamado P2P através de programas como Napster, Kazaa e, agora, eMule, tem desencadeado uma guerra entre gravadoras e idealizadores dos programas e, mais recentemente, entre aquelas e os usuários. O curioso é que o que tem mudado é propriamente a percepção daquilo que é ou não é lícito, do roubo, da legitimidade. Inicialmente as poderosíssimas gravadoras, as chamadas Cinco Irmãs (Sony, Universal, Warner Bros, Bmg, Emi)[130], tentaram uma reação contra os desenvolvedores dos programas de troca de música, induzidos por uma noção catastrófica das consequências: “Se a propriedade intelectual não será protegida, ela […] como o búfalo norte-americano, se extinguirá”[131]. A catástrofe, porém, aconteceu, facilitada pela difusão da internet banda larga, que acabou arrebatando também as indústrias cinematográficas de Hollywood (baixar um filme demorava dias; hoje, com o eMule, e usando uma conexão de velocidade média, demora menos de uma hora), e as empresas resolveram tentar criminalizar os usuários. Esta política, porém, é inadimissível, porque os usuários, hoje a maioria dos que

---

[129] Cf. GULMANELLI, Stefano. *PopWar*: Il NetAttivismo contro l’ordine costituito. Milano: APOGEO, 2003.
[130] GULMANELLI, cit. p.84.
[131] Erik Bronfman, manager da Universal, em 2001, citado em id. ibid., p.85. O búfalo norteamericano, como é sabido, foi caçado de forma tão agressiva e predatória ao longo do século XIX (veja o famoso Buffalo Bill) que a chacina acabou causando a extinção do animal.

usam internet, praticam o *donwload* de obras protegidas pelo *copyright*. O problema é que a consideração desse hábito como ilicitude sobrecarregaria ou inviabilizaria o sistema penal, pois "como poderia continuar vigorando, frente à evidência do fato de que a quase totalidade dos cidadãos não respeita a lei?"[132] Essa questão é também pensada por Lawrence Lessig em *Remix*, ao calcular os efeitos da guerra do *copyright*, sobretudo sobre as novas gerações, que lidam com o download de modo espontâneo e criativo, e que estão correndo o risco de serem criminalizadas. O autor propõe o remix como conceito de arte livre e construída na base da relação mais democrática travada entre a cultura e os seus fruidores. O remix se propõe como ato essencial de criatividade, traduzindo-se na liberdade de citar, retomar obras antigas ou atuais e usá-las para criar coisas novas. No seu entender, "a criatividade RW não faz concorrência ao mercado das obras criativas usadas na remixagem nem as enfraquece"[133].

Outra tentativa das gravadoras é a de colocar obstáculos digitais (como os CDs que têm proteção contra a cópia ou filmes com dispositivos que impedem que sejam baixados), mas isso é ilusório, porque, a frente de uma dúzia de *experts* em programação que trabalham numa gravadora, lutam dia e noite milhares de usuários que fazem questão de quebrar a proteção como forma de postura política. E os seus trabalhos aproveitam os conhecimentos livres que circulam na rede, dando respostas inovadoras a um sistema que precisa acompanhar a evolução que ele mesmo criou. Está mais que evidente que a livre circulação não freia a criatividade, antes a estimula.

A última alternativa viável é tentar acompanhar o movimento: se é impossível colocar obstáculos ao download, com certeza as empresas encontrarão formas de explorar comercialmente ao menos alguns aspectos do processo; ainda assim, deve ser considerado o fato de se estar vivenciando, pela primeira vez na história, um momento particular em que o trabalho conjunto e em espírito colaborativo opõe resistência ao poderio do grande capital.

---

[132] Artigo do *Washington Post*. Ibid.

[133] LESSIG, Lawrence. *Remix*: il futuro del copyright (e delle nuove generazioni). Traduzione dall'inglese di Matteo Vegetti. Bologna-Firenze: Etas, settembre, 2009. p. 33.

Isto só é possível porque os usuários da internet, quer sejam ativistas como os Cypherpunk ou pessoas “normais”, sem maiores comprometimentos políticos e com escassos conhecimentos informáticos, sentem as tentativas de impor limitações à rede como lesivas à própria liberdade pessoal e, em geral, as desrespeitam, ainda que, por vezes, sem se darem conta de que, por exemplo, usar um programa “pirata” tecnicamente é um crime, porque fere o direito de comercialização (e não a propriedade intelectual) da empresa que o desenvolveu e que o comercializa[134].

É evidente que este momento de grande transição, de mudanças de hábitos e práticas, vai demandar uma regulamentação: nem tudo pode ser justificado, e deve ser encontrada uma forma de preservar os direitos do autor, do editor[135], do músico, da gravadora, do diretor e da produtora cinematográfica, mas, sobretudo, o interesse maior de acesso à cultura e informação. Ainda assim, deve ser lembrado que as mudanças ocorridas até agora são irreversíveis, e o que for feito não poderá ser uma tentativa de voltar ao passado, à época

---

[134] Reação mais ousada, e organizada dentro dos preceitos políticos do estado de direito, se verificou com o registro do *Piratparteit*, um partido sueco que elegeu em 2009 o seu líder, Christian Engstrom para o Parlamento Europeu. Segundo cientistas políticos, esse é o primeiro partido geracional, tendo recebido nessa eleição, no geral, 7,2% dos votos e, entre os jovens com idade abaixo dos 30 anos, votação maciça, por ter simplesmente captado um desejo difuso: o de baixar arquivos da rede de forma livre. Soren Holmberg, professor de Ciências Políticas da Universidade de Goteborg – Suécia, define o partido como tipicamente de protesto. O *Pitatparteit* está despertando o interesse político de uma parcela da população que até então, em geral, se mantinha afastada, incrédula e com interesses muito divergentes das plataformas políticas tradicionais. Um site que congrega esse público é o “*the pirate bay*”(a baía dos piratas), um site sueco, fundado em 2003, que funciona como motor de busca, conectando o usuário a milhares de outras máquinas, funcionando na mesma base do p2p (*peer to peer*) que é uma forma de troca de arquivos salvos no disco rígido entre usuários conectados na rede. O método permite baixar quase tudo: livros, músicas, imagens, vídeos, filmes... Em 2006, o site inspirou o nascimento do partido político referido acima. Outros partidos piratas estão nascendo em vários países europeus como Espanha, Alemanha e Polônia. Cf. GINORI, Anais. “Il partito dei pirati”. *La Repubblica*. 12/06/2009. Graças às pressões das grandes empresas discográficas e cinematográficas o site foi acusado de pirataria, e em 2009 seus quatro responsáveis foram condenados a um ano de prisão e ao pagamento de 2,7 milhões de euros por danos aos interesses das indústrias da cultura. Poucos dias depois, foi revelado que o juiz da causa era filiado a diversas organizações pro-*copyright*, entre as quais uma à qual pertenciam os advogados dos titulares de copyright que eram parte autora no processo. Em 10/08/2008, os provedores italianos bloquearam o acesso ao site. Pouco depois, mediante recurso, o site voltou a funcionar, até que em fevereiro de 2010 os acessos foram novamente bloqueados. <http://it.wikipedia.org/wiki/The_Pirate_Bay>.Acessado em 31/08/2010.

[135] A questão do livro digital é a mais nova do panorama, por razoes óbvias – existem há muito tempo livros digitados, hoje escaneados, mas sua consulta ou leitura era altamente desconfortável, até se popularizarem o Kindle e o iPad, que ainda assim não são tão comuns, ainda que, pelos menos nos EUA, a venda de livros eletrônicos esteja ficando cada vez mais frequente.

de ouro (para gravadoras e editoras), mas deverá ser uma negociação entre instâncias e sujeitos completamente novos.

Pode-se imaginar, e desejar, um futuro no qual, tendo sido aprovada uma nova lei que, não deixando desamparados os autores, como era antes do século XVIII, e garantindo a sobrevivência das editoras, viabilize a divulgação via *creative commons* das obras após um certo tempo da publicação em papel (tal licença não impede a comercialização da obra), garantida pelo *copyright*, assim como faz Lawrence Lessig, cujas obras, conforme se pode verificar, são disponibilizadas na rede um ou dois anos depois da publicação. Para além disso, não se sabe bem o que acontecerá no futuro, diante desta ação coletiva da multidão que certamente já abalou o monopólio da indústria cultural, implicando uma reação que talvez tenha trazido um pouco mais de equilíbrio para as relações de mercado. Existem, entretanto, ações culturais que questionam a noção de direito autoral. A título de exemplo, cita-se o trabalho da *Compagnia Fantasma* – composta pelos escritores e atores Andrea Giovannucci e Daniele Bergonzi, pelos músicos Alessandro Giovannucci e Stefano D'Arcangelo, sob a organização de Cristina Buono, jovens nascidos entre 1975-1980 – que lançou em 2009, na Itália, a obra literária *DEFCON X:* un racconto a due voci, escrito pelos dois primeiros membros do grupo. Os autores e editores, conforme informação de advertência, antes do texto, defendem a gratuidade do empréstimo nas bibliotecas e são contrários a normas diretivas que, cobrando por esse tipo de serviço, limitam o acesso à cultura, renunciando também aos eventuais royalties derivados dos empréstimos bibliotecários da obra que assinam e que é publicada sob licença *Creative Commons*, pela qual é consentida a reprodução parcial ou total da obra e a sua difusão por meio telemático, publicação em diversos formatos, execução e mudanças, desde que sem fins lucrativos, sob a condição de que os autores sejam indicados e que a advertência em si seja reproduzida, de forma idêntica[136]. O coletivo afirma

---

[136] BERGONZI, Daniele; GIOVANNUCCI, Andrea. *DEFCON X*: un racconto a due voci. Cosenza: La Mongolfiera Editrice, 2009.

que o seu interesse pela literatura surgiu nos últimos anos colaborando com os autores coletivos Wu Ming e Kai Zen[137].

Essas formas de procedimento se apresentam como alternativa de resistência ao monopólio das grandes empresas de reprodução e de distribuição de bens culturais, e fazem com que as obras disponibilizadas se tornem realmente parte de um patrimônio comum, algo a ser aproveitado, digerido, metabolizado; viabilizando condições em que, por exemplo, à liberdade criadora de Ana Miranda, ou de Tabucchi, de aproveitar textos do enorme acervo literário, cultural, midiático, histórico, correspondesse também à liberdade do público, de ler, usufruir, citar e trocar.

Assim, o trabalho de Ana Miranda com os textos do passado, com as personalidades do passado, com os autores consagrados da literatura brasileira se inscreve nessa prática artística, a da reciclagem cultural. Nesse sentido, tudo serve de matéria-prima para essa monstruosa máquina de [re]escrever que traga os restos de cultura, os fragmentos da história e das vidas, processando no presente as ideias do passado. É fato que na sua literatura se percebe uma atitude de dissecar o tecido da história, de esmiuçar os acontecimentos, as lutas populares, propondo novo olhar sobre eventos como o da Revolta da

---

[137] O grupo Wu Ming nasceu em 1994, de um movimento de centenas de artistas e ativistas que adotaram o mesmo nome: Luther Blissett, um pseudônimo que tomaram emprestado de um jogador de futebol dos anos oitenta, de origem afro-caribenha. Eles se organizaram de modo a criar sérios problemas para a indústria cultural. Trabalharam juntos com o objetivo de contar para o mundo uma grande história e trazer à cena um novo tipo de herói popular, uma espécie de Robin Hood da era da informação, formando uma guerrilha contra a indústria cultural, num momento em que aconteciam os primeiros impactos comerciais contra essas grandes empresas e em que se difundia a internet. O grupo organizou campanhas de solidariedade em benefício de vítimas da censura ou da repressão, e realizou diversas brincadeiras midiáticas, como forma de arte, assumindo, posteriormente, a autoria das brincadeiras e explicando os mecanismos oferecidos pelo próprio sistema que possibilitaram a publicação das notícias falsas. Em março de 1999 o coletivo publicou sua primeira obra literária de sucesso, o Romance *Q*, escrito por quatro membros do grupo, com advertência de *copyleft*, e que foi, posteriormente, traduzido para diversos idiomas. A história acontece na Europa central, no século XVI, durante uma rebelião camponesa e popular. O tema do livro é o da ressurreição graças à narração que torna possível o retorno dos marginalizados, não como vítimas, mas como heróis. Em 2000, vencido o prazo de cinco anos definido desde a fundação, para a organização do movimento, os membros do grupo cometem um suicídio simbólico, "o *Seppuku*", como o ritual de suicídio dos samurais e, alguns deles se reúnem sob uma nova identidade: Wu Ming, um grupo de romancistas, cujo projeto se volta mais para a literatura e para a narração. O coletivo já publicou dezesseis títulos. Cf. <http://www.wumingfoundation.com/ italiano/biografia.htm>. Acessado em 01/09/2010.

Chibata, registrado no romance *A Última Quimera,* no qual Augusto dos Anjos presencia a sublevação da marinhagem e oferece a sua interpretação aos fatos:

> Logo que chegaram ao Rio de Janeiro, Augusto e Esther assistiram pela janela do sobrado à sublevação da marinhagem, podiam ver os couraçados parados no mar; os canhões dos "dreadnoughts", verdadeiras máquinas de destruição, durante a revolta ficaram assestados sobre diversos pontos da cidade, como o Catete, o Senado, o Arsenal da Marinha, para a qualquer momento bombardeá-la, criando entre a população um terror que "apertou a alma pacífica da população, gerando-lhe, na excitabilidade anormal da vida nervosa, a mais desoladora de todas as expectativas", como disse Augusto. Os marinheiros queriam que fossem abolidos os castigos corporais – chibata e outros – que "degradam a personalidade, reduzindo-a a uma trama biológica passiva, equiparável à das bestas acorrentadas. ..."[138]

Trata-se de uma prática cultural heterogênea; no romance citado, o olhar sobre o passado traz uma desconfiança, um questionamento que contém sugestões cuja amplitude pode alcançar o presente, fornecendo subsídios para repensar a história, permitindo novas formulações, opiniões e análises. O trecho abaixo descreve o desfecho do episódio:

> Porém a anistia logo foi sancionada graças, entre outras coisas, aos discursos de Rui Barbosa e Barbosa Lima após alguns acordos políticos. Os acordos políticos são como as salsichas: nunca é bom sabermos como foram feitos. Dizem que os marujos anistiados foram presos a bordo do "satélite" e sumariamente fuzilados no tombadilho; No "Minas Gerais" e no "São Paulo", foram cobertos de cal, como castigo pela indisciplina; não sei se acredito nisso. ...[139]

A poética de Ana Miranda reescreve a história e a cultura do Brasil, mapeia no tempo a época colonial e nela as presenças barrocas de Antonio Vieira e Gregório de Matos, personagens do romance *Boca do Inferno*; o momento da Independência Nacional, descrevendo um percurso que vai das lutas travadas no Maranhão à consolidação da monarquia, e à formação da identidade nacional, onde insere o trabalho intelectual de

---

[138] MIRANDA. *A última quimera.* p. 129.
[139] MIRANDA. *A última quimera.* p.130.

Gonçalves Dias, protagonista de *Dias e Dias*; em *A Última Quimera*, a autora, ao narrar a vida do poeta Augusto dos Anjos, reconstitui as contendas políticas, a organização do estado nacional, não deixando de registrar a conformação de um pensamento marcado pelo desencanto, pincelado pelas tintas do poeta paraibano, de uma geração de intelectuais que se tinham empenhado nas lutas políticas pela República; com *Clarice*, Ana Miranda recupera, num momento que seria próximo ao contemporâneo, a dicção literária de Clarice Lispector, cuja produção se vincula às expressões do alto modernismo. Ana Miranda recompõe as obras e as vidas dessas figuras ilustres e representativas do cânone literário nacional, e realiza um empreendimento que, de certo modo, guarda alguma proximidade, a despeito da sua forma de lidar com as informações históricas e dos seus processos criativos calcados na citação, na colagem, na apropriação dos textos do passado e do presente, com os métodos historicistas de construção canônica tipicamente moderna, no que se percebe o ponto de contradição que afirma este seu trabalho enquanto proposta pós-modernista[140].

O eixo comum evidenciado pela análise desse projeto de estabelecimento e fixação de um cânone identitário que se desenvolve em dois cursos fundamentais, o histórico e o literário, e que parece desembocar na própria Ana Miranda, e pela sucinta exposição do funcionamento desses novos parâmetros de tutela da propriedade intelectual é a consideração de uma forma de trabalho operacionalizada através da co-participação, da imbricação de vozes que resulta na difusão da cultura, na circulação da informação e na expansão da criatividade. Assim, pensando-se na conexão colaborativa da multidão, interligada em redes infinitas, não é difícil pensar em um trabalho feito a muitas mãos: copiado, apropriado, digerido, remixado... e novamente lançado, na rede ou no mercado cultural. Uma criação coletiva, polifônica que não se distancia tanto do processo de escrita motivador das primeiras reflexões desenvolvidas nesta tese: a obra de Ana Miranda. No ano de 1989, quando a

---

[140] Cf. HUTCHEON. Op. cit. p. 19-21.

romancista lançou o seu primeiro e mais polêmico livro, essas ideias de livre circulação de informações e conteúdos ainda estavam muito distantes da realidade brasileira, na qual a tecnologia digital difundida era ainda uma ficção. A acessibilidade dos dias atuais, de certa forma, contribuiu para desmontar mais e mais o mito da originalidade. A possibilidade de compartilhar livros, músicas, fotos, vídeos, filmes, notícias e ideias com amigos, virtuais ou não, viabiliza uma vida em que se pode receber, reelaborar, repassar... e assim, as pessoas têm se relacionado no mundo do trabalho, dos afetos, e por que não na arte?

# Conclusão

Este trabalho se consubstancia numa tentativa de avaliar, a partir da análise do processo criativo empregado por Ana Miranda, relativamente ao *corpus* metabiográfico de sua autoria, a forma pela qual o seu projeto literário, ao propor uma revisão da história e da cultura no Brasil, interfere numa ordem discursiva. Referendando os nomes mais representativos da literatura brasileira, a romancista opera também uma revisão do cânone nacional e, através da recuperação dessas poéticas do passado, busca inserir-se nesse grupo restrito.

Discutiu-se cada um dos quatro romances metabiográficos da autora, com o objetivo de mapear o percurso literário de Ana Miranda, evidenciando que essa trajetória engloba momentos importantes da história e da construção cultural do Brasil, desde a colônia, abordando a época do barroco, sob a égide da contra-reforma e as problemáticas resultantes do transplante cultural – da Europa para os trópicos, e nesse recorte as presenças fundamentais de Gregório de Matos e Antônio Vieira assumem papel fundamental. Posteriormente, através da narrativa sobre a vida do poeta Gonçalves Dias, Ana Miranda fornece os elementos da formação da nacionalidade, lidos através do seu trabalho poético e da sua atuação como intelectual. Com a figura melancólica de Augusto dos Anjos, a romancista recria os primeiros anos da República, o período de grande instabilidade e de agitações políticas e, finalmente, chegando a um momento próximo de uma configuração contemporânea e urbana, traça o perfil de uma das mais representativas escritoras brasileiras – Clarice Lispector.

Para além da revisão da história, a recuperação da obra e do acervo crítico dos autores metabiografados conduziu a escrita de Ana Miranda para processos mais transgressivos de apropriação dos textos do passado, releituras, assimilações, citações e colagens, nas quais elabora para o leitor a sua visão de mundo e as suas impressões acerca desses momentos históricos e culturais. Aliado à ausência de citações das fontes consultadas – procedimento que se confronta com o consagrado estatuto da autoria – outro modo construtivo da autora bastante criticado diz respeito ao privilégio do ficcional sobre o documental, impacto que revela forte traços do controle do imaginário. A despeito das inovações em nível de escrita, percebeu-se uma certa contradição da romancista, determinada por relativa proximidade aos paradigmas modernos, sobretudo a sedução pela ideia de uma criação original, de um estilo próprio e inconfundível.

A empresa literária de Ana Miranda afina-se, assim, com uma arte que aproveita os restos da cultura, processa-os, e os apresenta ao seu público leitor, transformados pela invenção que manipula obras alheias, as informações históricas e as biografias das personalidades do passado, para criar uma obra nova. Essa prática, a reciclagem cultural, não sinaliza, entretanto, uma crise da história que se projetaria no fazer artístico que retoma o passado por impossibilidade de seguir o fio da história, diante de uma estagnação. O fato é que a reciclagem cultural requer uma operação conceitual da qual resulta o fim de oposições consagradas ao longo da história da arte como original *versus* cópia e, ao mesmo tempo, o fim de um tipo de criação atribuível a um sujeito que constroi a sua elaboração autonomamente. Evidentemente, essa nova forma de produção ou reprodução reconfigura e problematiza questões sensíveis para o pensamento moderno como a autoria e, consequentemente, os direitos de propriedade intelectual.

Toda essa reflexão encontra ressonância ainda maior em tempos de aceleradas transformações no campo da tecnologia da informação, que permite acessos a bens culturais e

facilidades de reprodução. Assim, se a modernidade consagrou um regime de propriedade intelectual, baseada na noção de sujeito autoral como um ser dotado de gênio criador e de uma personalidade particularíssima que repercute na obra criada, como pensar essa propriedade em relação a uma obra cuja criação não se pauta pelos preceitos consagrados da invenção original e autônoma? Esse questionamento é pressuposto para se repensar formas mais democráticas para se lidar com o direito autoral e suas implicações de ordem mercadológicas, separando o que é o interesse e o direito do autor dos interesses de grandes grupos econômicos que durante o século XX monopolizaram o comércio dos produtos culturais, impondo altos preços e se beneficiando de lucros fartos.

Então, partindo-se de uma perspectiva histórica, esse tipo de composição plural, que se alimenta dos fragmentos da memória cultural, se configura como reciclagem dos bens simbólicos. Analisando esse mecanismo de composição multifacetado, sob o prisma do modo como o ser humano se relaciona com as expressões artísticas, desenvolveu-se um percurso que partiu de um modo de relação com a arte que se apresentava como mais participativo, performático e exercido de forma mais circular e democrática, através, por exemplo, das manifestações populares, passando por um modo mais distanciado, onde a fruição artística se manifestava de modo mais contemplativo e por intermédio de uma mídia produzida pela indústria cultural para, finalmente, retornar às formas anteriores, mais permissivas em relação à fruição e à liberdade de intervenção facultadas pela comunicação generalizada na internet que estimula a criação, a difusão, a transformação, facultando, em suma, a prática cultural do *remix*. O desenvolvimento dos meios de reprodução dos bens culturais, mais fortemente sentido no século XX, provocou uma profissionalização jamais vista no âmbito da arte, e retirou essa espontaneidade da fruição-participação entre as pessoas, transformando essa relação num processo mais marcado pela passividade e por uma relação fruitiva de consumo que se dá através de uma mídia: um livro, um LP, uma fita cassete, um VHS que, licenciados

sob *copyright*, só podem circular e serem comercializados pelos detentores desse direito. Entretanto, as novas possibilidades de reprodução dos bens culturais, facilitadas pelo desenvolvimento da tecnologia digital, tornaram possível copiar livros, músicas e implementaram no campo da arte esse caráter mais participativo e de livre fruição, na medida em que equilibraram as relações entre produtores de bens simbólicos e consumidores, democratizando os acessos à cultura e propiciando uma maior circularidade de informação e novas formas de intervenção nos processos artísticos, antes trabalho de profissionais. A rede hoje disponibiliza uma infinidade de conteúdos, antes restritos e, em muitos casos, inacessíveis, e faculta a sua manipulação por quem se dispõe na aventura da composição artística múltipla, graças ao movimento colaborativo e coletivo da multidão que, produzindo a energia do comum, torna possíveis a troca e o compartilhamento de informações, gerando uma disponibilidade de materiais infinita e proporcionando novas formas de criatividade e intervenções artísticas mais interativas.

Todas essas questões suscitadas pelas transformações operadas no âmbito da relação humana com a arte, graças ao desenvolvimento acelerado da tecnologia digital, demandam novas formas de se pensar os modelos de regulamentação da autoria e da propriedade intelectual. Por outro lado, a contraposição de processos criativos nos quais não se pode mais conceber a ideia de originalidade e o autor como uma entidade criadora autônoma e genial e, por isso, detentor exclusivo da sua invenção, corroboram essa necessidade. Ao longo da tese se tentou demonstrar que as composições são sempre reelaborações, que ninguém cria a partir do nada, que tudo é citação que remete a uma rede infinita de textos, de conhecimentos, de experiências que são, portanto, resultado do trabalho interativo de uma comunidade, mecanismo facilmente perceptível na sociedade atual, marcada pela conectividade e pela velocidade da comunicação proporcionada pela difusão da internet e pelos avanços tecnológicos dos últimos anos. Esses novos paradigmas tecnológicos

têm provocado alterações profundas no modo de as pessoas se relacionarem no mundo do trabalho, das trocas intersubjetivas e das artes. A interatividade de bilhões de pessoas que na rede realizam atividades, se relacionam, se divertem, criam e recriam, alteram, interferem, concebendo produções coletivas, oferece um tipo de resistência ao capital internacional e, ao mesmo tempo, aponta para um modelo de circulação da informação mais democrático, base sólida sobre a qual se assentarão os desenvolvimentos futuros.

Assim, Ana Miranda torna-se, além de foco principal – mas não único – deste trabalho, também uma referência fundamental, para o Brasil, da mudança de parâmetros nos modos de fruição e produção artística, que já começava a se concretizar no final da década de 1980, uma quimera ela própria (metade moderna, metade pós-moderna), na encruzilhada social e cultural destas décadas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


ABRÃO. Eliane Yachouh. Debate "Pirataria" e acesso ao conhecimento: a questão das cópias destinadas ao ensino. In: *Propriedade imaterial: direitos autorais, propriedade industrial e bens de personalidade.* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

ALMANSI, Guido; FINK, Guido. *Quase come*. Milano: Bompiani,1976.

ALMEIDA, Leonardo Pinto de. Para uma genealogia da noção de autoria em literatura. In: FURLANETTO, Maria Marta; SOUZA, Osmar de (Org). *Foucault e a autoria*. Florianópolis: Insular, 2006.

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro:Jorge Zahar Ed, 1999.

ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 45ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

ARARIPE Júnior, T.A. *Gregório de Mattos*. 2ª. ed. Rio/Paris: Garnier, 1910.

AVELAR, Mário. Metaficção. In: CEIA, Carlos (Org). E-Dicionários de Termos Literários. WWW.fcsh.unl.pt/edtl.

BANDEIRA, Manuel. A vida e a obra do poeta. In: DIAS, Gonçalves. *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar,1998

BARBOSA. Francisco de Assis. Prefácio. In: ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 45ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. de Márcia Valéria Martínez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: Id. *Magia e técnica, arte e política* ; ensaio sobre literatura e história da cultura. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet e Jeanne Marie Gagnebin. 7.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Lescov. In: id. *Magia e técnica, arte e política*; ensaio sobre literatura e história da cultura. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet e Jeanne Marie Gagnebin São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Traduçao de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: 1984, Editora Brasileiense.

BERGONZI, Daniele; GIOVANNUCCI, Andrea. *DEFCON X*: un racconto a due voci. Cosenza: La Mongolfiera Editrice, 2009.

BERNARDELLI, Andrea. *Intertestualità*. Milano: La Nuova Italia, 2000.

BERNARDO. Gustavo. *Da metaficção como agonia da identidade*. Confraria: arte e literatura. Publicação eletrônica da Editora Confraria do Vento. N. 25. Março/abril de 2009.

BESSA-LUÍS, Agustina, OLIVEIRA, Manoel de. (Org.) AVELLA, Aniello Angelo. *Um concerto em tom de conversa*.Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. São Paulo: Imago, 2002

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector*: Esboço para um Possível Retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

BORGES, Jorge Luis. *Finzioni*. Traduzione di Franco Lucentini. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1981.

BORGES, Jorge Luís. Kafka y sus precursores. In: *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Alianza Emecé, 1960. p. 107-109.

BORRELLI, Francesca. A Cambridge, grandi scrittori e grandi piogge: un seminario del British Council con George Steiner, Ian McEwan, Doris Lessing, Muriel Spark, David Lodge. *Il manifesto*, 14/09/2000

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BURKE, Peter. *A escola dos Annales*: 1929-1980, a revolução francesa da histotiografia. Tradução Nilo Odalia. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997.

BURKE, Peter. A história dos acontecimentos e o retorno da narrativa. BURKE, Peter(org.): *A Escrita da História*. São Paulo: Editora UNESP, 1992, 360pp.

CALABRESE, Omar. *L'etá neobarroca*. Roma-Bari: Laterza & Figli, 1987.

CALMON, Pedro. *O crime de Antonio Vieira*. Salvador: SCT/APEB, 2002. Reprodução fac-similar da obra publicada em São Paulo pela Companhia de Melhoramentos de São Paulo em 1931.

CAMPOS, Haroldo de. Original e revolucionário. Jornal *Folha de São Paulo*: 20.11.1996. Caderno Mais!

CAMPOS. O *Sequestro do barroco na* Formação da literatura brasileira*: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: FCJA, 1989.

CAMPOS. Poética sincrônica. *A arte no horizonte do provável*. 4ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. p.206-212.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 2 vols. 6ª. Ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

CARPEGGIANI, Schneider. *Escrever sonhos é uma maneira de se exercitar a memória*. Jornal do Comércio. Recife: 29/09/2000.

CARPENTIER, Alejo. *A literatura do Maravilhoso*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, edições Vértice, 1987.

CARVALHAL, Tania Franco. Intertextualidade: a migração de um conceito. In: *O próprio e o alheio*: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2003.

CASARES, Adolfo Bioy. *L'invenzione di Morel*. Trad. Livio Bacchi Wilcock. Milano: Bompiani, 1974.

CASTELLO, José. O pacto da mentira. Revista *Bravo*, setembro, 2002.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura Brasileira*: origens e unidades. v.1. São Paulo: Edusp, 1999.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Tradução de Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª edição, 1982.

CESERANI, Remo. *Raccontare Il postmoderno*. Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade*: ensaios sobre literatura latino-americana. São Paulo: Perspectiva: FAPESP,1998.

CIDADE, Hernâni. *Padre Antonio Vieira.* Lisboa: Editorial Presença, 1985.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Trad. de Cleonica Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

COSTA, Caio Túlio. Denúncia vazia. *O relógio de Pascal*. São Paulo. Geração Editorial, 2006. p.160-163.

COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário e a afirmação do romance*: Dom Quixote, As relaçoes perigosas, Moll Flanders e Tristram Shandy. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COUTINHO, Afrânio. O resgate do barroco. *A Tarde*, Salvador, 03.11.1989. COUTINHO, Afrânio. O resgate do barroco. *A Tarde*, Salvador, 03.11.1989.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária:* uma introdução. Trad. de Sandra Guardini T. Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução*. Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

CUNHA, Eneida Leal. *Silviano Santiago/Graciliano Ramos/Cláudio Manuel da Costa intelectuais brasileiros em diálogo*.Xerox.

CUNHA, Eneida Leal. *Estampas do imaginário*. Literatura, história e identidade cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CUNHA, Eneida Leal. Margens e valor cultural. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Org). *Valores*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

CUNHA, Eneida Leal. Leituras da dependência cultural. In: MIRANDA, Wander Mello; SOUZA, Eneida Maria de (Org). *Navegar é preciso viver...*escritos para Silviano Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

CUNHA, Fausto. Augusto dos Anjos salvo pelo povo. In: COUTINHO, Afrânio; BRAYNER, Sônia (Org). *Textos Críticos*. Brasília: MEC, 1973. p.348-353.

DAICHES, David. *Storia della letteratura inglese*. Trad. R. Anzilotti *et alii*. Milano: Garzanti, 1973.

DE ALMEIDA, Horácio. *Augusto dos Anjos*: razões de sua angústia. Rio de Janeiro: Gráfica Ouvidor, 1962.

DELEUZE, Gilles. *A Dobra*: Leibniz e o barroco. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 4 ed. Campinas: Papirus, 2007.

DELEUZE. Platão e o simulacro. In: *A lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DERRIDA, Jacques. A escritura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: *A escritura e a diferença*. Trad. de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DIAS, Gonçalves. *Poemas de Gonçalves Dias*. Seleção, introdução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Rio de Janeiro: Ediouro. p.90.

DIEHL, Astor Antônio. *Cultura historiográfica*: memória, identidade e representação. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

DOSSE, Fronçois. *A história em migalhas*. Tradução Dulce Oliveira Amarante dos Santos; revisão técnica José Leonardo do Nascimento. Bauru, SP: EDUSC,2003.

ECO, Umberto. *Postille a il nome della Rosa*. Milano: Bompiani, 1983.

ECO, Umberto, SEBEOK, Thomas (orgs). *Il segno dei tre*. Holmes, Dupin, Sebeok. Milano: Bompiani, 1983.

*Entre Livros*. Dossiê Clarice Lispector. ano2, nº 21.Jan de 2007.

ERICKSON, Sandra S. Fernandes. *A melancolia da criatividade na poesia de Augusto dos Anjos*. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 2003.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. *Os crimes do texto*: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FLETCHER, Ian. *Walter Pater*. Harlow, Longman, 1971.

FOREST, Philippe. *Il romanzo, l'io*: nella vertigine dell'identità. Traduzione dal francese di Gabriella Bosco. Milano: Bur, 2004.

FORNET, Jorge. "Homenaje a Roberto Arlt" o de la literatura como plágio. *Nueva revista de filologia hispánica*, vol. 42, 1 (1994) p.115-141.

FOUCAULT. Michel. *O que é um autor?* Trad de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Passagens, 1992.

FOUCAULT. Nietzsche, a genealogia e a história. In: *Microfísica do poder*. Trad. de Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2002.

FOUCAULT. *Nietzsche, Freud & Marx. Theatrum philosoficum.* 4ª ed. Trad. Jorge Lima Barreto. São Paulo: Princípio, 1987.

FRANCISCO, Severino Um poeta dos infernos. *Jornal de Brasília*, Brasília – DF, 01/12/1989. Caderno 2.

FUSILLO, Massimo. *Estetica della letteratura*. Bologna: Il mulino, 2009.

GALIMBERTI, Umberto. Noi e la morte. *Repubblica D*: La Repubblica. Roma, 04 de abril de 2009.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. São Paulo: Perspectiva,1972

GIDDENS, Antony. *As conseqüências da modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GINORI, Anais. "Il partito dei pirati". *La Repubblica*. 12/06/2009

GINZBURG, Carlo. *Il filo e le tracce,* vero falso finto. Milano: Feltrinelli, 2006.

GINZBURG. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GINZBURG. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução Frederico Carotti. 2ª ed.São Paulo: Companhia das letras, 2003.

GOMES. Cláudia Espínola. Discurso poético e discurso histórico: uma relação intertextual. Revista *Linguagem em (Dis)curso*, vol. 01, n. 01, 2000.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Gregório de Matos, o boca de brasa*: um estudo de plágio e criação intertextual. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

GOMES, Renato Cordeiro. O histórico e o urbano – sob o signo do estorvo – Duas vertentes na narrativa brasileira contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 3. 1996.

GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice*: uma vida que se conta. São Paulo Àtica, 1995.

GULMANELLI, Stefano. *PopWar*: Il NetAttivismo contro l'ordine costituito. Milano: APOGEO, 2003

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Impero*: Il novo ordine della globalizzazione. Traduzione Alessandro Pandolfi. 4. Ed. Milano: BUR, 2007.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão*: guerra e democracia na era do império. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HATZFELD, Helmut. *Estudos Sobre o Barroco*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Autorias, autorias. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org). *Teorias e políticas de cultura*: visões multidisciplinares. Salvador: EDUFBA, 2007.

HOLMES. Richard. Inventing the truth. In: BATCHELOR, John (Org). *The art of literary biography*. Oxford: OUP, 2000. p.15-25.

HOLMES. *Footsteps*: adventures of a romantic biographer. London: Harmondsworth, 1986.

HÖRRMAN, Pauline. *La biographie comme genre littéraire*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1996.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria e ficção. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.

HUTCHEON. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

HUYSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HUYSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ,1997.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Trad. de Heidrun Krieger e L. Costa Lima. In: *Teoria da literatura em suas fontes Vol. I*, 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

IOVINELLI, Alessandro. *L'autore e il personaggio*: l'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, 2004.

JAMESON, Fredric. *A virada cultural*. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JAMESON. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Editora Ática, 2002.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro*: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

LA REGINA, Silvia. Manuel Pereira Rabelo, autor de *A vida do doutor Gregório de Mattos*: um fantasma da literatura brasileira. *Estudos lingüísticos e literários*, 33/34, 2006. p.171-198.

LA REGINA. Fortuna crítica gregoriana. In: PERES, Fernando da Rocha; LA REGINA, Silvia. *Um códice setecentista inédito de Gregório de Matos*. Salvador: EDUFBA, 2000. p. 27-32.

LA REGINA. Gregório de Matos e *la mouvance*. *Merope*. Anno XI, n. 27, maggio 1999. P.139-146.

LA REGINA. Per un'edizione critica di Gregório de Mattos, in *E vós, Tágides minhas*. Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio. Roma: Baroni, 1999. p.405-413.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto autobiográfico*. Tradução de Jovita Maria Gerhein Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LESSIG, Lawrence. *Remix*: il futuro del copyright (e delle nuove generazioni). Traduzione dall'inglese di Matteo Vegetti. Bologna-Firenze: Etas, settembre, 2009.

LESSIG. *Il futuro delle idee*. Traduzione dall'inglese di Leonardo Clausi. Milano: Giangiacomo Feltrinelli, 2006.

LESSIG. *Cultura libera*. Un equilíbrio fra anarchia e controllo, contro l'estremismo della proprietà intellettuale. Traduzione di Bernardo Parrella. Milano: Apogeo, 2005.

LIMA, Henrique Espada. *A micro-história italiana*: escalas, indícios e singularidades. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LIMA, José Lezama. *A Expressão Americana*. Tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

LIMA, Rachel Esteves. Literatura e cultura. 22 págs.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998

LOVINK, Geert. *Internet non è il paradiso*: reti sociali e critica dela cibercultura. Traduzione dall'inglese di Marco Deseriis. Milano: Apogeo, 2004.

LYOTARD, Jean-François. A condição Pós-moderna. Trad. de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

MACEDO, Anne. *Eu, operário da ruína*. Dissertação. Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2005.

MACHADO. Lino. Ainda a lira maldizente. *A Tarde*, 28/08/1993. Pag.11.

MACIEL, Nahima. Viagem da imaginação. Jornal *Correio Braziliense*: Brasília, 06 de outubro de 2002. Pensar.

MARQUES, Reinaldo. Grafias de coisas, grafias de vidas. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo. (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p.327-350.

MATOS, Gregório. *Obra Poética*. Edição de James Amado; preparação e notas de Emanuel Araújo. 2 vols. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

McCRACKEN, E. Metaplagiarism and the Critic's Role as Detective: Ricardo Piglia's Reinvention of Roberto Arlt. *PMLA*, vol. 106, n.5, oct. 1991, p.1071-1082.

MILTON, Heloisa Costa. O romance histórico e a invenção dos signos da história. In: CUNHA, Eneida Leal; SOUZA, Eneida Maria de (Org). *Literatura comparada*: ensaios. Salvador: EDUFBA, 1996.

MIRANDA, Ana. Caxias de Gonçalves Dias. *Caros Amigos*. São Paulo, março de 2009.

MIRANDA, Ana. Contribuição cearense à literatura brasileira. In: *Revista de Cultura* 67. Fortaleza, São Paulo. Janeiro/fevereiro de 2009.

MIRANDA. *Dias e dias*: Romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MIRANDA. *Clarice*: Ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MIRANDA. *A Última quimera*: romance.São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MIRANDA. *Boca do inferno*: romance. 4ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MORAIS, Eunice. Dias e Dias. *Revista Letras*, Curitiba, n.60, p.457-459, jul/dez 2003.

MORANDINI, Laura, Luisa e Morando. *Il Morandino*: Dizionario dei film. Bolonha: Zanichelli, 2008.

MOSER, Walter. Le recyclage culturel. In: MOSER, W. et al. (Org.). *Recyclages*: économies de l’appropriation culturelle. Montreal: Les Éditions Balzac, 1996.

MOSER, Walter. O estudo do não-contemporâneo: historiofagia ou historiografia. Trad. de Vívian Morello, Alena Ciulla. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias PUCRS*: série traduções. Porto Alegre, vol. 1, n 2, 1995, p. 1-11.

Nasce uma estrela. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12/08/1989. Idéias-Livros.

NÓBREGA. Humberto. *Augusto dos Anjos e sua época*. João Pessoa: Edição da Universidade da Paraíba, 1962.

NUNES, Benedito. *O Drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1995.

NUNES. *A filosofia contemporânea*: trajetos iniciais. São Paulo: Editora Ática, 1991.

PACE, Durval Amaral Santos. O direito de imagem e o código civil de 2002. In: *Propriedade imaterial*: direitos autorais, propriedade industrial e bens de personalidade. ABRÃO, Eliane YACHOUB (Org). São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

PAES, José Paulo. O Art Nouveau na Literatura Brasileira. In: ________ *Gregos e Baianos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

PATER, Walter. *The Renaissances*: studies in art and poetry. Berkley and Los Angeles, California: University of California Press, 1980. http://books.google.it/books.

PÉCORA, Alcir. Limites éticos da ficção. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21/10/1990.

PÉCORA. Boca do Inferno. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12/10/1990. Painel do Leitor

PERES, Fernando da Rocha. *Gregório de Mattos e Guerra, uma re-visão biográfica*. Salvador: Edições Macunaíma, 1983.

PERROT, Michelle. Lo spazio del privato. In Franco MORETTI (org). *Il romanzo*. 5 vols. Torino: Einaudi, 2002-2003. IV. Temi, luoghi, eroi. p.495-520.

PIGLIA, Ricardo. Homenaje a Roberto Arlt. *Nombre falso*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1975. p.97-172.

PITTA, Sebastião da Rocha. *História da América Portuguesa*. Vol. XXX, Rio de Janeiro: W. M. Jackson INC., 1950.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Tradução de Lea Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008

POSNER, Richard. *Il piccolo libro del plagio*. Traduzione dall'inglese di Matteo Curtoni e Maura Parolini. Roma: elliot Edizioni, 2007.

PRAZ, Mario. Prefazione. In: PATER, Walter. *Ritratti immaginari*. Napoli: Edizioni Scientifiche italiane, 1964.

PROUST, Marcel. *Pastiches*. Trad. Roberta Trice. Reggio Emilia: Città armoniosa, 1982.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. Seleção, introdução e notas. In: DIAS, Gonçalves. *Poemas de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: Ediouro

ROSEMBAUM, Yudith. *Folha explica Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002.

ROUANET, Sérgio Paulo. *O barroco ontem e hoje* : ensaio. In: Psicanálise e Barroco em Revista. Ano 01, n. 02. www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revista02.html.

ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no ocidente*. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. 2. ed. reform. São Paulo: Ediouro, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1988.

SANT'ANNA. *O canibalismo amoroso:* o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil. In: Antelo, Raul; Camargo, Maria Lúcia de Barros; Almeida, Tereza Virgínia de (Org). *Declínio da arte ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas e ABRALIC, 1998.

SCALZO, Fernanda. Boca do inferno usa textos de Vieira sem citar a fonte. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05/10/1990. Ilustrada.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrão de palavras*. Tradução Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter (Org). *A escrita da história*: novas perspectivas. Trad. de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

SILVA, Rogério Forastieri da. *História da historiografia*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

SINDER, Valter. *A reinvenção do passado e a articulação de sentidos*: o novo romance histórico brasileiro. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 14, n. 26, 2000, p. 253-264.

SMART, Barry. *A pós-modernidade*. Tradução de Ana Paula Curado. Publicações Europa – América, 1993

SOUZA, Eneida Maria de. Tempo de Pós-crítica. In: CUNHA, Eneida Leal; SOUZA, Eneida Maria de (Org). *Literatura comparada*: ensaios. Salvador: EDUFBA, 1996.

SOUZA. Nacional por abstração. In: Miranda, Wander Melo(Org). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: autêntica, 1999.

SOUZA. Notas sobre a crítica biográfica. In: *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

SOUZA. *Pedro Nava, o risco da memória*. Juiz de Fora: FUNALFA, Edições, 2004.

SPINA, Segismundo. Introdução. *Gregório de Matos*. São Paulo: Assunção, 1946.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. Congiure e delitti a Bahia. *L'indice dei libri del mese*. Torino, marzo 1992. N. 03.

STEGAGNO PICCHIO. Biografia e autobiografia: due studi in margine alle biografie camoniane. *Quaderni Portoghesi*, v. 7-8, 1980. p. 21-111.

STEINBERG, S.H. *Five hundred years of printing*. Edinburgh: Penguin Books, 1955.

STEINER, George. Che cos'è la letteratura comparata?. In: *Nessuna passione spenta*: saggi 1978-1996. Traduzione dall'inglese C.Béguin. Milano: Garzanti, 1997.

SÜSSEKIND. Flora. Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

TABUCCHI, Antonio. *I dialoghi mancati*.Milano: Feltrinelli, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TODOROV. *Estruturalismo e poética*. Tradução de José Paulo Paes. 2. Ed. São Paulo: Cultrix, 1971.

TORRES, Décio. *A literatura pop*: literatura, mídia e outras artes. Salvador: Quarteto, 2003.

TRICE, Roberta. Prefazione. In: PROUST, Marcel. *Pastiches*. Trad. Roberta Trice. Reggio Emilia: Città armoniosa, 1982. p. 09-19.

VATTIMO, Gianni. *La società trasparente*. Milano: Garzanti, 2007.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*; Foucault revoluciona a história. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 3ª Ed. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1982,1992,1995. 202 p.

VIEIRA, Antonio. *Sermões do Padre Antonio Vieira*. Tomo IX, Lisboa, Seabra e Antunes, 1856.

VILAS BOAS, Sergio. *Biografismo*: reflexões sobre as escritas da vida. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

VIRNO, Paolo. *Grammatica della moltitudine*: per una analise delle forme di vita contemporanee. Roma: DeriveApprodi, 2003.

WAISMAN, Sergio Gabriel. *Borges and translation*: the irreverence of the periphery. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso:* ensaios sobre a crítica da cultura. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 2001.

WHITE. *Meta-história*: A imaginação histórica do século XIX. Trad. de José Laurêncio de Melo. São Paulo: EDUSP , 1992.

WILLEMART, Philippe. Como se constitui a escrita literária? In: ZULAR, Roberto (Org). *Criação em processo*: ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002.

WILLIAMS. Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Vindication of the Rights of Women*. London: Penguin, 1975.

WOLLSTONECRAFT. *Mary* and *The Wrongs of Woman*. Oxford: OUP, 1987

WOOLF, Virginia. *O momento total*. (Org) FLORA, Luísa Maria. Lisboa: Ed. Ulmeiro Universidade, 1985.

WOOLF. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985

**Referências Eletrônicas**

ALVES, Marco Antonio Sousa. *Genealogia e crítica do direito autoral*: colocando em questão o autor e as formas de fomento e proteção das criações intelectuais. http://www.conpedi.org.br/anais_brasilia.html

D'AZEVEDO, Regina Ferretto. Direito à imagem. http://www.buscalegis.ccj.ufsc.br/revistas/index.php/buscalegis/article/viewFile/14366 /13930.

http://www.tvcultura.com.br/aloescola/literatura/claricelispector/index.htm. Obtida no google em 08 de março de 2009.

www.resenhando.com/rg, jun/2004, no Google, e obtida em 29/10/2008.

FIGUEIREDO. Vera Follain de. O romance histórico contemporâneo na América latina. http://members.tripod.com/~lfilipe/Vera.html, obtida em 26/05/2006.

FONSECA, André Azevedo da. *Sonhador de utilidade pública*: Affonso Romano de Sant'Anna conversa sobre os universos paralelos da mente do escritor. http://azevedodafonseca. sites.uol.com.br/santanna1.html.

MORAIS, Eunice. Entrelaços da ficção contemporânea: Ana Miranda e o romance histórico. www. eunicemorais.blogspot.com/…/ana-miranda-e-o-romance-hitorico.html. 12/09/07.

ROUANET, Sérgio Paulo. O Barroco Ontem e Hoje – ensaio. In: Psicanálise e Barroco em Revista. Ano 01, n. 02. www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revista02.html

http://www.gpopai.usp.br/relatoriolivros.pdf
http://www.culturalivre.org.br/index.php?option=com_content&task=view&id=344&Itemid=40

http://www.cultura.gov.br/site/2010/08/25/reforma-lda

http://www.cultura.gov.br/consultadireitoautoral/?pid=2694

http://scrittoriincausa.splinder.com/post/22922604

http://www.cultura.gov.br/site/2010/07/29/consulta-publica-sobre-direitos-autorais-e-prorrogada/

http://www.youtube.com/watch?v=sMHiqI CyinA&feature =related

http://www.youtube.com/watch?v=wkstS5chOTU&feature=related
http://books.google.it/books

http://www.revista.agulha.nom.br/amiranda.html

http://www.esmpu.gov.br/dicionario/tiki-index.php?page=Direito+%C3%A0+imagem

http://www.creativecommons.org.br

http://www.wumingfoundation.com/ italiano/biografia.htm